# yeni sinema 3

sinema dergisi
ekim-kasım 1966
sayı 3 türk sinema-
ması özel sayısı

# yeni sinema 3

yıl 1 sayı 3 ekim kasım 1966

TURK SINEMASI OZEL SAYISI

içindekiler



yeni sinema — sinematek'in organı olarak yaz ayları dışında yayınlanır sinema dergisi — sahibi sinematek adına şakir eczacıbaşı — yazı işleri sorumlusu hüseyin hacıbaşıoğlu — yazı kurulu: onat kutlar, hüseyin baş, giovanni scognamillo, — grafik: sungu çapan — dergide yayınlanan yazılardaki düşüncelerin sorumluluğu yazarlarına aittir, dergiyi bağlamaz — dergiye yazı vermek ve başka konularda görüşmek için her cumartesi saat 10 - 12 arasında aşağıdaki adrese başvurulabilir — yönetim yeri sinematek derneği, mis sokak, 12 şerif han kat 3, beyoğlu/istanbul — her çeşit yazışma p. k. 307 beyoğlu/istanbul — sayısı beş, yıllığı kırk liradır — dizgi, baskı çeltüt matbaacılık — 8 kasım 1966 — bu sayının fotoğrafları için giovanni scognamillo ve agâh özgüç'ün özel arşivlerinden yararlanılmıştır




Bir ülkenin sanat hayatında, belirli bir dönemde sanat dallarından birinin birdenbire büyük bir gelişme gösterdiği, toplum üzerindeki etki alanının birdenbire çok genişlediği sık sık görülmüştür. Örneğin bir şiir dalgası geçer o ülkenin üstünden, ya da bir tiyatro tutkusu en küçük kasabalarda bile öncü oyuncular, meraklı seyirciler yaratır. Böyle dönemler, büyük eserlere yol açacak sayısız küçük çıkışlar getirir. Derin kaynakları araştırılınca bu sıçramanın hiç te rastlantısal olmadığı, toplumun önlenemez itilimlerinden doğduğu görülebilir. Yıllar süren bir birikim olmuştur. Bir yandan kötü eserler, ağır aksak deneyler, halkın edilgin alışkanlıkları, öbür yandan umutsuz çabalar, yıllar süren düşler, yeryüzünün dört bir yanından gelen etkilerle tıkabasa doldurulmuş büyük sarnıç, bir gözüpek dokunma ile patlar. Önce bulanık, çelişik, karmakarışık ama gene de canlı düşünceler, davranışlar kaplar ortalığı. Sonra sular ağır ağır durulur, yetenekli kafaların çabalarıyla belirli bir yön almaya başlar. Ağrılı, çatışmalı sarnıç, taze, güçlü bir kaynağa dönüşür: Ülkede bir sanatın çağı başlamıştır.

Size, hepinizin teker teker sezdiğiniz bu dönüşümün haberini açıkça veriyoruz: Türkiyede Sinema çağı başlamak üzeredir. Nereye baksanız işaretler var. Bir tek sinema kulübünün güçlükle yaşadığı İstanbulda bugün yalnızca Sinematekin üç bin beş yüz'den fazla üyesi var. Ankara'daki üyeler de katılınca beş bine varan bir topluluk oluyor bu. Trabzon'dan İzmir'e, İzmit'ten Adana'ya kadar birçok kentte sinema kulüpleri kuruluyor «Yeni Sinema», daha önce yayınlanmış olan sinema dergilerinin toplam tirajından fazla satıyor. Sinemayla ilgili yayınlar umulmayacak kadar arttı. Senaryolar, sinema kuramı kitapları diziler halinde yayınlanıyor. Sinema okulları henüz yok ama, yüzlerce öğrenci hiç olmazsa yabancı ülkelerde sinema eğitimi görebilmek için bürokrasinin kalın kapılarını zorluyor. Ve birbirlerinden habersiz iki genç bilim adamı, biri Ankara'da Basın ve Yayın Yüksek okulunda, öbürü ise İstanbul'da Teknik Üniversitede bu yılın Ekim ayında Sinema dersleri vermeye başlıyorlar.

Sonuç şudur: Sinematek'in kuruluşu, küçümsenemiyecek bir potansiyel gücü ortaya çıkarmıştır. Sinemaya bir sanat kaygısıyla bakabilen, halkımızın günlük yaşamasında ve uygarlık girişimlerindeki işlevini doğru olarak yorumlayabilen bu güç şimdiden ağırlığını duyurmaya başlamıştır.

Bu canlı çevrenin ilk ve zorunlu görevlerinden biri de, hiç kuşkusuz, ülkemizde yapılagelmekte olan sinemayla köklü bir hesaplaşmaya girişmekti. «Yeni Sinema» nın daha ikinci sayısında bu noktaya özellikle değinmiş, şimdilik bazı genel yazılarla yetindiğimizi, ama hazırlıklarımız tamamlandığı anda bir «Türk Sineması Özel Sayısı» çıkaracağımızı bildirmiştik. Haziran ayından bu yana yaptığımız çalışmalar, programını önceden çizdiğimiz özel sayının, derginin normal hacmini çok aşacağını ortaya çıkarmıştır. Türk Sinemasının tarihsel, ekonomik, estetik yapısının incelenmesi, çağdaş sinemayla, devlet kurumlarıyla, seyircisiyle ilişkilerinin saptanması, filmlelerin kuramsal eleştirmesi, teknik koşulların aydınlığa çıkarılması gibi araştırmalar, konunun birkaç sayıda ele alınmasını zorunlu kıldı. Öbür yandan gene bu özel sayıya kaynak olmak üzere, Sinematekin yaz ayları boyunca düzenlediği beş açık oturumun ses kayıtları, toplam olarak 15 saati buldu. Bu kayıtlar yazıya geçirilince aşağı yukarı 150-200 sayfalık bir metin çıktı karşımıza. «Sansür», «Türk Sineması ile toplum yapımızın ilişkileri», «Bağımsız Sinema», «Sinemacı -Eleştirmen İlişkileri», «Belge Filmciliği» gibi sorunları ele alan ve yukardaki araştırma tablomuzun vazgeçilemez konularını meydana getiren bu açık oturumların ses kayıtlarını tam olarak dergide yayınlamak böylece imkânsız duruma geldi.

Kısaca, elinizdeki özel sayı, «Yeni Sinema» nın Türk filmciliği konusundaki geniş araştırma ve değerlendirme çabasının sadece bir bölümünden ibarettir. Açık oturumların tam metni bir kitap halinde kısa bir süre sonra yayınlanacaktır. Bu kitabı, Türk Sineması konusunda yapılacak büyük bir anketle, yurt çapında düzenlenmiş bir istatistik'in yayınlanması izleyecektir. Programımızda bulunan Türk Sineması ve Devlet, Türk Sinemasında Senaryo sorunu, Türk Sinemasında Sadist ve Faşist Eğilimler, Türk Sinemasının Teknik koşulları, Türk Sinemasında Oyuncu Sorunu, Sinemada Yabancılaşma gibi incelemeler önümüzdeki sayılarda yer alacaktır.

Şimdi burada, yapılan bütün tartışmaların sonuçlarını, girişilen araştırmaları ve Türk Sinemasının bütün koşullarını gözönünde tutarak, Yeni Sinema'nın, yerli filmler konusundaki görüşlerini ve tutumunu kısaca özetlemek istiyoruz:

1. — Sinema'nın her şeyden önce bir sanat olduğunu tekrarlamak zorunluluğunu duyan «Yeni Sinema», yedinci sanatla ilgili herkesin en azından bu yalın, çok bilinen ve temel yargıda tavizsiz bir tavırla birleşmelerinin şart olduğuna inanmaktadır. Çünkü kanımızca sinemanın yetmişinci yılında hâlâ, bir filmde sanat değerleri aramanın gerekli olup olmadığının tartışılması, apaçık bir umutsuzluk kaynağı olmaktadır. Şu, ya da bu türden sanat kaygıları taşımayan bir film, sadece herhangi bir pazar malı kadar ilgiye değer, daha fazlasına değil.

2. — Türk Sinemasının geçmişi, sanat değerleri yönünden bütünüyle bir kaostur. Sinema tarihçisinin çok iyi değerlendirdiği birkaç olumlu çıkış ve kısa süren pırıltılı dönem bir yana bırakılırsa bu elli yıllık geçmiş, toplumumuzun bütün bozuk kurumlarının tipik özelliklerini yansıtmaktadır. Bazı sinemacıların çok güçlü olmayan ama gene de olumlu çabaları, bu özellikleri değiştirmeye yetmemiştir. Tam tersine bu çabalar, sonunda onları çarkın dişlilerinden biri olmayı kabule zorlamış ve bu zorlama çoğu zaman başarı kazanmıştır.

3. — Ancak, Türk Sineması'nın bu çürüyen ve bozuşan yapısı konusunda yapılan her eleştirme, bugüne kadar Sinemayı yapan çevrelerin sert tepkileri ile karşılaşmıştır. Bu yüzden şu noktanın, sinemayla ilgili herkesçe bilinmesinde yarar görüyoruz: Türk Sineması konusunda yargı vermek kimsenin tekelinde değildir. Bir film, Sinemada gösterildiği an kamuoyuna malolur. Ve Türk Sinemasının hem bugününden hem de geleceğinden hepimiz sorumluyuz. Sorumlu olduğumuz bir durumun hesabını sormak en doğal hakkımızdır.

4. — Sinema konusunda bugünedek yapılan eleştirmelerin bütünüyle başarılı olduğu elbette söylenemez. Sorunlar çoğu kez köklü araştırma ve eleştirme çabalarının dışında, gazetelerin sinema sayfalarının sınırlı koşullarına bağlı özel değerlerini birkaç kolay kavramın yardımıyla ve çoğu kez gelişigüzel açıklıyarak yürütülen bu eleştirme geleneği mutlaka değiştirilmelidir.

5. — Kötü filmlerin yaratıcıları arasında en iyi niyetlileri, durumun sorumluluğunu kötü çekim koşullarına, endüstriyi yönetenlerin ilkel anlayışlarına ve geçinme zorunluluğuna yüklemişlerdir. İlk bakışta haklı gibi görünen bu özür bütünüyle bir aldatmacadır. Yeryüzünde her sinema endüstri bu türden kötü koşulları içinde taşır. Birbirinden az çok ayrılan ama temelde farksız bu koşullar o ülkelerde iyi filmler yapılmasına engel olamamıştır. Ya da en azından bu kötü koşullar içinde film yapmak zorunda kalan yönetmenler, çevirdikleri iş filmlerini eleştirmenler kadar, hatta onlardan daha çok yermek yürekliliğini göstermişlerdir. Bazı genç ve bilinçli yönetmenler bir yana bırakılırsa ülkemizde durum bunun tersinedir: Hem kötü filmler yapılsın hem de eleştirmenlerce övülsün, ya da en azından hoşgörülsün istemektedirler. Temeldeki çelişme açıktır: Kötü bir magazin romanını yazmayı kabul eden romancı için, bir otomobil şirketine reklâm şiiri yazan şair için kurtuluş yolu aramak. Bu yol bugüne kadar bulunamamıştır.

6. — Kötü filmlerin daha kurnaz yaratıcıları ise tehlikeli bir oyunun peşindedirler: Halk Sineması.

Bu kavramı savunanlar şunları söylüyorlar: «Sinema yığınlar için yapılan bir sanattır. Bir avuç aydının bilgiçlikleri ve batılı beğenileri bizi ilgilendirmiyor. Bizi halkın beğenileri ilgilendiriyor. Düşüncelerimizi onların anlayacağı bir dille anlatmak zorundayız. Biz «Geçen Yıl Marienbad'da» gibi filmler yapamayız. Filmlerimiz Türk toplumunun yapısına uygun olacaktır.»

Yıllar boyu en kötü filmlerle şartlandırılan geniş seyirci topluluklarını sonra kalkıp bir «çıkar kavramı» na ortak yapmak çift yanlı bir kurnazlıktır. Böylece hem çıkarları korumak, hem de halk sözcüğünün kutsallığına sığınarak devrimci çevrelerin desteğini kazanmak istiyorlar. Hiçbir halk sanatı kuramında böylesine bir açıkgözlüğe rastlanmamıştır: Ne Vilar'ın «Halk Tiyatrosu» nda, ne Lorca'nın «Barraca» sında, ne batı ülkelerinde ve ne de doğuda. Halk kavramını bunca sorumsuz kullananlar, 1917'den sonra Sovyet Rusya'da gerçekleştirilen Halk Sineması Kuramını, İtalyan Yenigerçekçilik akımını, Amerikan Komedisini, Türk halk sanatçılarını (Yunus Emre'yi Aşık Veysel'i, el sanatlarının büyük geleneğini) doğru yorumlayanların, aydınlar arasında çoğunlukta olduğunu bilmek zorundadırlar. Türkiyede elbette bir «Halk Sineması» yapılacaktır. Ama bu sinemanın, geçmişten alacağı tek kalıt, birkaç dürüst çıkışın şimdi unutturulmak istenen küçük geleneği olacaktır.

7.— Bu kurnazlık kuramının ikinci kozu «Batılılaşma» kavramıdır. Bu kavram çevresinde, ekonomi ve toplumbilim alanlarında yapılan araştırmalar, henüz kesin sonuçlara ulaşmamış incelemeler (Asya Biçimi Üretim vs.) sağcı bir «İnfiratçılık» a yaraşır basit sloganlara temel yapılmak istenmektedir. Bu araştırmaları yapan bilim adamlarının, görüşlerinin bir sömürme düzenini savunmak için kullanılmasına göz yummayacaklarından eminiz. Bugün ülkemizde kimse, batılı filmlerin kopyalarının yapılmasını, ikinci elden «Marienbad» lar uydurulmasını istememektedir. Kurulması gereken sinema elbette Ulusal bir sinemadır, halkımızın derin özelliklerini yansıtan bir sinemadır: Ama hiçbir zaman «Alaturka» bir sinema değil. Batılı filmlere kapıları kapatmaya gelince, bu anlayışın, doğruluğunu tartışmak bir yana, bugün sadece batı (özellikle Amerikan) filmlerinin kötü kopyalarını birkaç kez çoğaltan yerli yapımcılardan bazılarının ekmeğine yağ sürmekten başka bir işe yaramıyacağı ortadadır. Yeryüzü sinemasının bütününe bilimsel bir tarafsızlıkla kapılarını açan ve bütün davranışlarıyla devrimci bir kuruluş olduğunu ortaya koyan Sinematek gibi kuruluşlara, yabancı filmler gösteriyor diye sataşanlar, gerçekte ilgi gösterilmediğini iddia ettikleri - ki bütünüyle yalandır - yerli sinema'nın yabancı filmlerin en kötülerinin sırça köşkü üstünde oturduğunu unutmamalıdırlar.

8.— Türk Sinemasının bugüne kadar ortaya koyduğu örnekler yarının sinemacısı için elbette geniş bir araştırma alanı, bir malzeme yığınıdır. Bu geçmişle ilgilenmek her sinemacı için kaçınılmaz bir görevdir. Bu geçmişle her zaman hesaplaşılacak, iyi ve kötü yanları aydınlığa çıkarılacaktır. Ama bu gerçek hiçbir zaman yarının sanatçısına geçmişin geleneğini sürdürmek, onu örnek almak zorunluluğunu yüklemez.

9.— Yarının Türk Sineması, yepyeni bir sinema olacaktır. Toplum düzeninin temelleri değişince sinema düzeni de kökten değişecektir. Bu değişme uzun bile sürse yeni kuşaklar gerçek bir sinemayı kurmak için kaçınılmaz savaşlarını yapacaklardır. Bugünün yönetmenleri de seçimlerini yapmaya zorunludurlar. Ya bu çabaya ellerinden geldiğince katılacaklar ya da kötü filmleri temellendirmek için buldukları bulanık gerekçeleri sağda solda mırıldanarak çürüyen bir düzenin yıkıntıları altında kaybolacaklar. Seçim onların elinde.

«Yeni Sinema» nın tutumu apaçıktır. Bu dürüst sanat çabasına katılan her Sinemacının yanıbaşındayız. Geçen yıllarda yayınlanmış bütün öncü dergilerin şerefli geleneğini sürdüreceğiz: Herşeyden önce iyi sinema.

**YENİ SİNEMA**

# NİJAT ÖZÖN

# TÜRK sinemasına *eleştirmeli* bir BAKIŞ

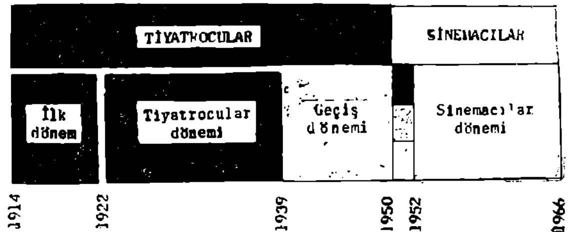
Bu yazı, Türk sinemasının başlangıcından günümüze kadarki tarihinin bir özeti değildir. Türk sinemasının başlangıcından 1960'a kadar uzanan tarihini geniş ölçüde **Türk Sineması Tarihi**'nde ele almış, bunun bir özetini de **Sinema El Kitabı**'nda vermiştik. Bu yazının amacı, sinemamızın başlangıcından günümüze kadarki evrimini eleştirmeli bir yöntemle ele almak, bu evrimin ana çizgilerini vermek, evrimin neden şu ya da bu yönde oluşunu açıklamak, atılan olumlu ya da olumsuz adımları belirtmektir. Hemen söyleyelim ki, bu yazı ana çizgileriyle **Türk Sineması Tarihi**'ndeki bazı bölümlerden pek değişik olmıyacaktır. Bunun nedeni, **Türk Sineması Tarihi**'nde de tarihsel bilgilerin yanı sıra eleştirmeli bir yöntemin de yer almış olmasıdır. O kitapta Türk sineması dönemlere ayrılmış, her dönemin sonunda da bir «muhasebe» yapılmıştı. Buradaki toplamın kitaptaki muhasebeden değişik olmaması doğal karşılanmalıdır.

1

Her şeyden önce, sinemamızın bugüne kadar geçirdiği evrimin birbirinden az çok değişik özellikler taşıyan dönemlerini belirtmek, bu evrimin bir şemasını bundan sonra ele alınacak konularda sürekli olarak göz önünde bulundurmak yararlı olur. Çünkü sinemamızın dönemleri, her dönemin özelliği ve süresi birçok gerçeği kendiliğinden aydınlatmaktadır

İlk filmimizin çevrildiği 1914'ten günümüze kadar elli üç yıl geçti. Biz bu elli üç yılı «İlk Dönem», «Tiyatrocular Dönemi», «Geçiş Dönemi», «Sinemacılar Dönemi» olarak dörde ayırıyoruz. «İlk Dönem», adından da anlaşılacağı gibi, hemen her sinemanın başlangıcında yer alan, ilk adımların atıldığı, ilk denemelerin yapıldığı dönemdir. Bu dönem sekiz yıl sürer 1922'den 1938'e kadar uzanan on yedi yıl ise «Tiyatrocular Dönemi» dir. Bu döneme bu adı verişimizin nedeni şudur: Türk sineması bu on yedi yıl boyunca tümüyle bir tiyatro sanatçısının ve bu tiyatro sanatçısının yönetimindeki tiyatro topluluğunun elinde kalmıştır. Böylelikle sinemamız, altından kolay kolay kalkılamayan bir tiyatro egemenliğine girmiştir. 1950 den günümüze kadar uzanan on yedi yıllık döneme «Sinemacılar Dönemi» adını verişimiz, işte bu tiyatroculara karşı bir tepki olarak ortaya çıkan akımı belirtmek içindir. Bu dönemde doğrudan doğruya sinemacı olarak işe başlıyan bir kuşak, sinemamızı tiyatronun egemenliğinden kurtarmağa, sinema dilinin ilk örneklerini vermeğe çalışmıştır. Tiyatrocular ile Sinemacılar dönemi arasında bir çeşit köprü işi gören, bir ayağı tiyatro bir ayağı sinemada olan «ara kuşak» ise sinemamızın on iki yıl süren «Geçiş Dönemi» ni yaratmıştır.

Ancak bu dönemlere ayırmada dikkat edilmesi gereken bir iki nokta bulunmaktadır: Önce, bu bölünmeler birbirinden kesin çizgilerle ayrılamaz; çoğu birbirinin içine geçmiş durumdadır. Örneğin ilk dönemi ele alalım: Yalnızca ilk adımları, ilk denemeleri belirtmek için «ilk» diye nitelediğimiz bu dönem gerçekte hemen hemen bütünüyle başka tiyatrocuların egemenliğinde geçmiştir. Yani sinemamızda tiyatrocuların etkisi, gerçekte daha ilk adımların atıldığı yıllarda başlamıştır. Öte yandan tiyatrocular, geçiş döneminde de temsilcileri sayıca daha da artmış olarak çalışmışlardır. Demek ki sinemamızda tiyatrocuların etkisi ilk dönemde başlamakta, geçiş döneminde sürmekte, hatta sinemacılar döneminin ilk yıllarına kadar uzanmaktadır. Bir başka nokta, bu iç içe geçişten dolayı belli bir sürede değişik dönemin özelliklerini bir arada görmenin mümkün oluşudur. Örneğin özellikle 1950-52 yıllarında tiyatrocular, geçiş dönemi sinemacıları ve sinemacılar hep bir arada çalışırlar. Önemli bir nokta da, yukarıda belirttiğimiz özelliklerden dolayı, ilk bakışta birbirine eşit süreli gibi görünen on yedişer yıllık tiyatrocular ve sinemacılar dönemlerinin hiç de eşit süreli olmadığıdır. Çünkü bütünüyle ele alındığında tiyatrocuların 1914 ten 1950'ye kadar uzanan 36 yıl boyunca sinemamızı ellerinde bulundurdukları, sinemacıların ancak son 17 yıldır üstünlüğü ele geçirdikleri ortaya çıkar. Bütün bu durumları şöyle bir şemayla göstermek mümkündür




3

Yurdumuzda yapımcılık, Lumière Kardeşler'in sinemasından yirmi yıl sonra başlar İlk aksaklık, arada geçen bu yirmi yıl içinde yabancı ülkelerde meydana gelmiş ilerlemenin hiç göze alınmaksızın işe başlanmasıdır. Kaldı ki yurdumuzda ilk filim zaten hiç akılda yokken, bir olup bitti sonucu çevrilmişti: Bir savaşa girişilmişti, bu giriş gösterişli bir davranışla kutlanacaktı, bu kutlayışın filmle sonsuzlaştırılması en son anda akla gelmişti. O vakte kadar sinemanın yalnız gösterim bölümüyle ilgilenmiş, alıcıyı hiç kullanmamış birine birkaç saat içinde bu iş öğretilmişti. Bundan dolayı sinema yapımı yurdumuzda «sümmettedarik» başladı.

Düzenli olarak filim çeviren ilk kurum, ordunun sinemacılık koluydu, her şeyden önce ordunun ihtiyaçlarını karşılamak üzere meydana getirilmişti. Bunu izleyen iki kurumun ise, sinemayla doğrudan doğruya hiç bir ilişkileri yoktu. Yardımsevenlerin kurumuydu bunlar. Sinema da bu kurumların gelir sağlayıcı öbür çalışmalarından başka bir şey sayılmıyordu. Üç kurumun da hem araçları hem

de personeli ancak çok küçük çapta bir sinema çalışmasına elverişliydi; ancak bir belge-filim, hatta belge-filmin de yalnız haber filmi kolundaki çalışmalarına yatkındı. Nitekim bu yüzden çalışmalarının ağırlık merkezi hep haber filmi oldu. Bu kadar dar olanaklarla konulu filme el atmak daha başlangıçta başarısızlığı göze almak demekti; oysa bu kurumları yönetenler yalnız konulu filme el atmakla kalmadılar, olanaklarını daha da zorlayarak tarihi konu alan filimler çevirmeğe kalkıştılar, dolayısiyle başarısızlıkları daha da göze batıcı oldu. Bu kadar büyük işe girişenlerin gerçekte ileriye ait büyük tasarıları yoktu, ellerindeki sinema araç ve gereçlerini çoğaltıp bir sinema endüstrisinin temelini atmağı düşünmüyorlardı. Bundan dolayı, yurdumuzdaki sinema çalışmaları Almanya'daki ordu sineması örnek alınarak başladığı, Almanya'daki ordu sineması ise ilerdeki Alman sinema endüstrisinin temelini meydana getirdiği halde, aynı gelişmeyi göstermedi. Hatta tam tersi oldu: Yapım ordu sinemasıyla başlamıştı, bu kurumun sinema aygıtları öbür iki kuruma el değiştirmişti, fakat sekiz yılın sonunda aygıtlar dönüp dolaşıp yine orduya geçmişti. Böylelikle sekiz yıllık çabanın sonunda yine başlangıç noktasına dönülmüştü. Sinema acemi ellerde başladı, acemi ellerle sürdürüldü. Sinemacı yetiştirmek diye bir şey düşünülmedi. İlk dönemin beş sinemacısı içinde en iyisi sayılabilecek olan Weinberg bile doğrudan doğruya yapıma geçtikten sonra bu işle ciddi olarak ilgilenmiş, Almanya'ya ancak o vakit gidip incelemelerde bulunmuş, ama zaten yurda döndüğünde sinemadan uzaklaşmak zorunda kalmıştı. Bu beş sinemacıdan üçünün uzun yıllar tiyatroda çalıştıktan sonra yine tiyatro çalışmaları arasında sinemaya yer vermiş kişiler olduklarını belirtmek gerekir. Daha önemlisi, bu sekiz yıllık ilk dönemde çevrilen altı uzun filmin beşi doğrudan doğruya sahne yapıtlarından aktarılmıştır. Yalnız bu kadar da değil. Bu beş filmin dördü, doğrudan doğruya yönetmenlerinin daha önce çalıştıkları çeşitli tiyatro topluluklarında sahneye koydukları oyunlardan meydana getirilmiştir. Sinemada ancak kendi kendini yetiştirmiş olan, daha önce uzun yıllar tiyatroda çalışan, kendilerinin sahneye koydukları, oynadıkları sahne yapıtlarını sinemaya aktaran bu yönetmenler, oyuncu kadrolarını da olduğu gibi tiyatrodan aldıkları için bu filimlerin hepsi de «tiyatro filmi» olmaktan öteye geçememiştir. Bu dönemin yararlı sayılabilecek yönleri, yurdumuzda da filim çevrilebileceğini ortaya konması, sekiz yıl içinde altı uzun ve birçok kısa filim meydana getirilmesi, bugün büyük değer taşıyan haber filimleri çevrilmesi olmuştur.

**4**

Sinemamız ilk adımlarını tiyatrocuların öncülüğünde attığı gibi, 1922'den 1939'a kadar uzanan on yedi yılda da yoluna yine tiyatrocuların yöneticiliğinde devam etti. Üstelik bu on yedi yıl boyunca tiyatrocuların etkisi daha çok duyuldu. Çünkü bu kez çalışmalar yalnız tek bir yönetmen eliyle yürütülmekteydi ve bu yönetmen aynı zamanda bir tiyatro topluluğunun da başındaydı. Bundan dolayı önce tiyatrocuların etkisi altında bulunan sinemamızda bu kez tiyatrocuların tekeli başlamıştı. Yönetmeni, senaryocusu, oyuncu kadrosu, repertuvarıyla bir tiyatronun on yedi yıl bir sinema üzerinde egemenlik kurması ve bu üstünlüğü aynı tiyatrodan yeni yetişenler eliyle daha sonra da sürdürmesi gibi bir olayın sinema tarihinde bir benzeri yoktur. Sinemamızın gelişmesini uzun bir süre engelleyen, bugün bile belini doğrultamamasına yol açan durum da bu benzersiz olaydan ileri gelir. Bir bakıma sinemamızdaki bu tiyatro tekelinden doğrudan doğruya Muhsin Ertuğrul'u sorumlu tutmak haksızlık olur, çünkü Ertuğrul böyle bir tekel kurmak için kendisi ortaya atılmış değildir, yurdumuzdaki koşullar bu durumu yaratmıştı: Bu on yedi yıl içinde yurdumuzda iki ayrı dönemde çalışan iki ayrı yapımevi kurulmuştu, bu yapımevini yönetenler sinema ile tiyatro arasında bir başkalık görmedikleri için, daha önce yabancı ülkelerde sinema çalışmaları yapmış olan, üstelik elinde bir oyuncu kadrosu ile bir repertuvar bulunan Muhsin Ertuğrul'u bu işi için «biçilmiş kaftan» saymışlardır.

Ertuğrul'un 1939'dan önceki çalışması, bu iki yapımevine bağlı olarak Kemal Film (1922-24) ve İpek Film (1928-38) dönemlerine ayrılır. Gerçekte bu dönemler arasında temelde bir değişiklik yoktur. Ne var ki bu iki dönem karşılaştırıldığında, Ertuğrul'un 1939'dan önceki yirmi uzun filminden yalnız altısının 1922-24 yılları arasında yer almasına, bu yılların «çıraklık» çağına raslanmasına rağmen Kemal Film döneminin daha ağır bastığı görülür. Bunun nedeni, Ertuğrul'un bu dönemdeki çalışmasının «sinema» ya daha yakın oluşudur: Altı filimden yalnız ikisi sahne oyunundan uyarlamadır. Üçü, çeverelerinde çok dedikodu uyandırmış, sinemalık özellikleri ağır basan, «yeni kuşak» yazarların romanlarından uyarlanmıştır Biri de doğrudan doğruya günlük bir olaydan alınmadır. İpek Film ve daha sonraki dönemdeyse Ertuğrul'un tiyatrocu yanı ağır basar, bütünüyle bir «tiyatro filimleri» çalışması yer alır. Bu dönem öylesine tiyatrodur ki, çok kez, kış mevsiminde «Dar-ül-bedayi» de sahneye konan oyunların, aynı kadroyla olduğu gibi yazın alıcı önünde tekrarlanmasıyla yetinilir. Bundan dolayı bu dönem, sinemaya çok aykırı düşen bir yönetmenlik anlayışıyla, sinemaya çok aykırı düşen bir oyunculuk anlayışıyla, yine sinemaya çok aykırı düşen sahne oyunlarının uyarlanmasıyla, ustadan çırağa da geçtiği için, sinemamızda izleri bugün de tamamiyle silinememiş bir «Dar-ül-bedayi Okulu» na yol açmıştır. Bu okulun özellikleri şöylece özetlenebilir: Bu okul «sinema duygusu» ndan tamamiyle yoksundur. Okulun üyelerinin hepsi tiyatrodan gelmişlerdir; üstelik çoğu da eski ve geri bir tiyatro anlayışına bağlı kimselerdir. Bunlar sinema ile tiyatro arasındaki başkalığı bir türlü anlayamamışlar, sinemaya bir türlü ayak uyduramamışlar, uydurmağa da çalışmamışlardır. Sinema bunlar için, asıl meslekleri saydıkları tiyatronun yanı sıra, açıktan gelir sağlıyan ikinci bir kaynaktır. Sinemaya bunun dışında bir önem vermemişler, sinemanın önemini anlamamışlardır. Bu yüzden de sinemaya olumlu bir şey katmak şöyle dursun tiyatrodaki kötü alışkanlıklarının çoğunu bu alana da taşımışlardır. Sahne oyunlarının çok ufak değişikliklerle, aynı sahne düzeniyle alıcı önüne taşınması bu okuldan kalan bir mirastır. Tiyatrodaki yanlış uyarlama anlayışı da yine bu okuldan kalmıştır. Uyarlanan bu oyunların değeri de çok söz götürür: Tiyatronun geçirdiği değişikliklerden, gelişmelerden habersiz olarak İlk Dünya Savaşı öncesinin tiyatro anlayışını, bu anlayışa

dayanan oyunlarını önce sahneye, oradan da perdeye aktarmaktan başka bir şey yapılmamıştır. Bu okul, çok kez, oyun ya da filim olarak en bayağı çeşitten Fransız, Alman vodvillerini; Fransız, Alman operetlerini; en ağdalı Alman melodramlarını, kişi adlarını Türkçeleştirerek alıcı önüne taşımıştır. Tiyatrodaki uyarlama anlayışını, sahne düzenini sinemaya aktaran bu okul, elbette ki tiyatronun dekor, makiyaj, oyun, diksiyon... gibi öbür öğelerini de olduğu gibi sinemaya taşımaktan çekinmedi. Tiyatronun derme çatma, kontrplâklı, bezli, boyama dekorları olduğu gibi alıcı önüne getirildi; sahnedeki makiyajın sinemada ne kadar gülünç düşeceği akla bile getirilmedi; oysa çocukların bile farkına vardığı iğretilikteki bu saç-sakal-bıyık seyircilerin sürekli alay konularından biri oldu. Bu okulun çok kez sahnede bile aşırı, ölçü dışı olan oyununun sinemada birkaç katıyla aşırı, ölçü dışı olacağı da hiç düşünülmedi. Üstelik bu oyuncular hem sinemayı ciddiye almadıklarından, seyirciyi kolay avlamak amacıyla bu oyunu bir kat daha ağdalandırıyorlar, hem de zaten alıcı önünde oynamanın ayrı bir tekniğe dayandığını bilmiyorlardı. 30-40 yaşındaki kimselerin korkunç bir makiyajla 60-70 yaşındaki «yaşlı adam» rollerine çıkmaları, oyundaki bu aksaklığı bütün bütün artırıyordu. Oysa bu okula göre yaşının iki katındaki rollere çıkmak büyük bir marifetti; «kompozisyon yaratmak», ustalık gösterisine girişmek için bulunmaz bir fırsattı. Nihayet sahnedeki, doğallıktan çok uzak, acayip bir diksiyon perdede bütün ölçüleri aşmış olarak boy gösteriyordu. Bugün de bu okulun sinemamızda en silinmeyen izi bu konuşmalarda kendini göstermektedir, çünkü bu okulun kuşaktan kuşağa aktarılan diksiyonu, bu okulun bugün hemen bütün filimlerde çalışan sözlendiricileriyle sürüp gitmektedir. Bu «Dar-ül-bedayi», sonra da «Şehir Tiyatrosu» okulunun en olumsuz yönlerinden biri, dikkate değer hiçbir sinema oyuncusu, sanatçısı, teknikçisi yetiştirmemesine karşılık kabalık bir oyuncular ve yönetmenler ordusu çıkararak etkisini, «Tiyatrocular Dönemi» inden sonra da duyurması oldu. Kısacası, bu on yıl, ilk dönemde atılan olumsuz adımları daha geniş ölçüde kökleştirmek; sinemamızda, sinema çevresinde, sinema seyircilerinde izleri kolay kolay silinemiyecek kötü alışkanlıklar yaratmakla geçti. Bu dönemin kazanç sayılabilecek adımları ise pek azdı. Bunların başında, doğrudan doğruya yapımla uğraşan iki özel yapımevinin kuruluşu gelir. Devletin bu dönemde sinemayla hiç ilgilenmemesine karşılık bu yapımevleri yurdumuzda sinemacılığın devamını sağladılar. Bu durum, bir yerli sinemanın günün birinde gelişebileceği umudunu ayakta tuttu. Nitekim bundan sonraki dönemde yapımevlerinin önce yavaştan, sonra hızla çoğalması bunun sonucudur. Bugünkü filim türlerinin ilk örnekleri - köy filmi, polis filmi, Kurtuluş Savaşı filmi, dram, melodram, güldürü, vodvil... - bu dönemde verildi. Türk kadınlarının sinemada çalışmaları bu dönemde gerçekleşti. Teknik yönden sonraki dönemlere göre bir noktadaki üstünlük de yine bu dönemde yer alıyordu: Ses ile görüntünün aynı zamanda alınması.

5

«Tiyatrocular» dönemini «Sinemacılar» dönemine bağlayan ve 1939'dan 1950'ye kadar uzanan «Geçiş Dönemi», iki ağırlığı omuzlarında taşımaktan hiçbir vakit kurtulamamıştır. Bunlardan biri savaş koşulları ve bu koşulların etkisi, öbürü de tiyatrocuların etkisiydi. Geçiş döneminin yarısı, İkinci Dünya Savaşı'na raslar. Türkiye bu savaşa katılmamıştı ama, bu savaşın getirdiği sıkıntıların çoğundan da kurtulamamıştı: Geniş bir insan gücü sürekli olarak silâh altında tutuluyordu, bu kütle üretimden birdenbire tüketime geçmişti, savunma giderleri alabildiğine artmış, dış ticaret alabildiğine azalmıştı, büyük bir ekonomik sarsıntı göze çarpıyordu; bunların yanı sıra yiyecek sıkıntısı, karne usulü, karaborsa, hayat pahalılığı, olağanüstü vergi ve yükümler, sıkıyönetim, sansür, tarafsız Türkiye'yi savaşa sokmak için her iki yönden girişilen propaganda savaşı ve baskılar... gibi yeni öğeler ortaya çıkmıştı. Savaş koşullarının etkisi sinemada da kendini göstermekte gecikmedi: Tiyatrocular döneminin sonunda yurdumuzda sinema endüstrisi yeni bir atılışa hazırlanıyordu. - 1938 de sinema ve filimlerden alınan vergilerde büyük ölçüde indirim yapılmıştı -, fakat savaş bu atılışı önledi. Savaşın bir başka etkisi, yurdumuza gelen yabancı filimlerde kendini gösterdi. Kapanan Avrupa pazarlarının, savaş propagandası tehlikesinin etkisiyle Türkiye'ye tarafsız Amerikan Birleşik Devletleri'nin, bir de hem tarafsız hem de Doğu'lu Mısır'ın filimleri akın etti. 1938-1944 arasında çevrilen yerli filimlerin sayısı ile aynı dönemde gelen Mısır filimlerinin sayısı birbirine eşittir. Bu Mısır filimlerinin gerek seyirciler, gerek sinemacılar üzerindeki etkisi büyüktü. Anlayış bakımından «tiyatrocular» ın filimlerinden zerrece başkalığı olmıyan Mısır filimleri -böyle bir başkalık olmasına imkân yoktu, çünkü Mısır sineması Türkiye'den giden bir «tiyatrocu» nun, Vedat Örfi Bengü'nün attığı temeller üzerine kurulmuştu- malzeme ve teknik yönden o zamanki yerli filimlerden hiç olmazsa bir parmak ilerideydi. Bundan dolayı bu filimler «tiyatrocular» ın kötü etkisini pekiştirdi, seyircinin de sinemacının da beğenisinin bozulmasında büyük bir rol oynadı.

Tiyatrocuların ağırlığı daha daha da büyüktü ve Geçiş Dönemi'nin sonuna kadar sürdü. Tiyatrocular bu dönemde sayıları daha da artmış olarak ortaya çıkmışlardı. Doğrudan doğruya sinemacılıkla işe başlayan «Geçiş Dönemi» yönetmenlerinin sayısı sekizdi, oysa aynı dönemde çalışan «tiyatrocu» yönetmenlerin sayısı bunlardan daha fazlaydı. Bu dönemin yönetmenleri işe başladıkları vakit teknikçi, oyuncu olarak yine tiyatrocuların yetiştirdiği kadrodan yararlanmak zorunda kaldılar. Yapımevlerinin sayı- artmışsa da bunlara ağır basan anlayış, tiyatrocuların anlayışıydı. Bir yandan tiyatrocuların filimleri, bir yandan Mısır filimleri, bu yönetmenlerin çalışmalarını ister istemez etkiliyordu. Kaldı ki, bu yönetmenlerin karşısına çıktıkları seyirci de tiyatrocuların, Mısır sinemasının yapıtlarına alışmış, bu yapıtlarla yetişmiş, geri bir seyirci topluluğuydu. Ne seyircileri ne de sinemacıları aydınlatabilecek, onlara yol gösterebilecek bir eleştirme çabası vardı. Bundan dolayı «Geçiş Dönemi» yönetmenleri bir şeyler yapabilseler bile bunu kabul ettirebilmeleri olanağı da hemen hemen yoktu.

Savaşın koşulları ile tiyatrocuların ağırlığını omuzlarında taşıyan «Geçiş Dönemi» sinemacılarının karşısına bir



LÜTFÜ Ö AKAD/BEYAZ MENDİL. 1955

de sansür engeli çıkmıştı. Savaş ihtimalinin ufakta belirmesiyle birlikte yavaş yavaş alınan sıkı tedbirlerin arasında biri de, günümüze kadar gelen sansür tüzüğünün 1939 Temmuzunda kabulü olmuştu.

Bütün bu nedenlerden dolayı «Geçiş Dönemi» sinemacıları ortaya dişe dokunur bir şey koyamadılar. Sinemacılar» döneminde yaptıkları da o dönemin en usta sinemacılarını taklitten öteye geçemedi. Ancak «Geçiş Dönemi» aşılması zorunlu bir dönemdi ve bütünüyle yararsız da sayılamazdı. «Tiyatrocular» n gerek endüstri gerekse sanat yönündeki tekelinin yıkılması bu dönemde gerçekleşmişti. Geçiş dönemi yönetmenlerinden hepsi işe doğrudan doğruya sinemacılıkla başlamışlardı, içlerinden çoğu doğrudan doğruya sinemacılık eğitiminden geçmişti -ne var ki bu eğitim sinemanın ses, görüntü yönetmenliği gibi teknik bir kolu üzerindeki eğitim olarak kalıyordu-. Bu dönemin sinemacıları arasında iyi teknikçiler vardı, bunlar başka teknikçilerin yetişmesinde de önemli rol oynadılar. Nitekim bunlardan bazıları sinemacılar döneminin en önemli teknikçileri oldular. Geçiş dönemi yönetmenleri, kendileri gibi doğrudan doğruya sinemayla işe başlıyan yeni bir oyuncu kadrosu da yetiştirdiler. Bu yönetmenlerden bazılarının bağımsız çalışması, kendi yapımevlerini kurması, yeni yetişenlere imkân tanıması, eski kadronun üstünlüğünü adamakıllı sarstı. Sinema piyasasını ellerinde tutanlar «tiyatrocular» dan başkalarının da aynı işi daha başarılı yürütebileceklerini anladılar. Bu durum aynı zamanda sinemacılığa girmek isteyenleri de yüreklendirdi. Nitekim savaştan önce filim yapımında çalışan yalnız iki özel kuruluş bulunmasına rağmen -ki bunlardan biri zaten 1924 ten beri yapımcılıktan çekilmişti-, 1939-44 arasında dört yeni yapımevi kurulmuş, 1946-50 arasında bunlara on dört yeni yapımevi katılmıştı.

Bu dönemin yönetmenleri «tiyatrocular»ın büyük çapta etkisi altında kalmakla birlikte eğitim, yetişme, düşünüş yönlerinden kendilerini 1950'den sonraki «sinemacılar» a daha yakın buluyorlardı. Bundan dolayı 1950'den sonra, çoğu zamanlarını doldurmuş olmakla birlikte, «sinemacılar» a ayak uydurmağa çalıştılar, onların yanında yer aldılar ki, bu da «tiyatrocular» ın tamamiyle azınlıkta kalmalarını, piyasadaki üstünlüklerini yitirmelerini kolaylaştırdı ve hızlandırdı.

6

1950'den sonraki «Sinemacılar Dönemi» de tıpkı önceki dönem gibi, her şeyden önce sinema dış olaylardan etkilenmiştir. «Sinemacılar Dönemi» ni 1950-60 ile 60'tan sonrası olarak iki bölümde ele almak yerinde olur. Her iki bölümde de kendini bütünüyle duyuran sinema dışı etki, Türkiye'nin tek partili düzenden çok partili düzene geçişte karşılaştığı sürekli bunalım olmuştur. Bu bunalımda sinemayı en çok etkiliyenler gerici akımlar ile ekonomik sarsıntı oldu. Birincisi sinemacı seyirci ilişkisi, ikincisi sinemacı - endüstri ilişkisi yönünden ağırlığını sürekli olarak duyurdu. Gerici akım sinemaya sıçramakta gecikmedi: Ezan, mevlût okuma sahneleri, dua sahneleri, cami ve minare görüntüleri, mezarlık sahneleri, daha önceki dönemin şarkılı göbekli sahneleri kadar gereksiz ve bol olarak ve onlarla yan yana filimlerde yer almağa başladı. Mısır filimlerinin akını savaştan sonra önce azal-



HALİT REFİĞ/SEVİŞTİĞİMİZ GÜNLER. 1962



MEMDUH ÜN/ÜÇ ARKADAŞ. 1958

mış, sonra duraklamışsa da, din duygularını sömüren birkaç Arap filmi, İstanbul sinemalarından taşra sinemalarına kadar geniş bir sömürme alanı buldu. Gericilik akımının Atatürk heykellerini kırmak, gazetecilere suikastler düzenlemek gibi göze batıcı davranışlara kadar ilerlemesi üzerine çıkarılan kanunla bir süre önü alınır gibi oldu. Fakat Anadolu'da din duygularını sömüren filimlerin gösterilmesi yine devam ediyordu. Aynı gericilik akımı, «Sinemacılar Dönemi» nin ikinci bölümünde daha azgın ve daha teşkilâtlı olarak yeniden baş gösterdi. Yine buna koşut olarak beyaz perdemiz, tarihinin hiçbir çağında görülmiyen bollukta ve gülünçlükte din sömürücü filimlerle doldu.

İç ve dış siyasette olduğu kadar ekonomi alanında da kendini gösteren serüvencilik, gelişmiş gibi görünen, oysa gerçekte çürük temeller üzerine kurulu bir sinema endüstrisine yol açtı. Ekonomideki enflâsyoncu tutum, sinemada da kendini «filim enflasyonu» ile göstermekte gecikmedi. Bu dönemin sinema dışı bir başka etkisi, yabancı filimler piyasasının hemen bütünüyle Amerika'nın eline geçmesiydi. Amerika ile her yönden fazla içli dışlı oluşun sinemadaki sonucu, öbür bütün yabancı filimlerin perdelerimizden uzaklaştırılıp yalnız Amerikan filimlerine, üstelik çok kez yalnız «Amerikan Haberler Bürosu» nun onayından geçen Amerikan filimlerine yer verilmesiydi. Bu yüzden savaştan sonraki yıllarda büyük bir ilerleme gösteren çeşitli ülkelerin sinemalarını izlemek olanağı kalmadığı gibi, Amerikan sineması da çok kez en kötü örnekleriyle izleniyordu.

«Sinemacılar» işte böyle bir ortamda çalıştılar. Bu dönemin başında yer alan bir sinemacı, Lütfü Ö. Akad, Muhsin Ertuğrul'un karşı kutbu olarak ortaya çıktı. Akad, 1952'den 1955'e kadar uzanan kısacık süre içinde meydana getirdiği yarım düzüne filimle, sinemamızı tiyatrocuların tam karşıtı olan yönde geliştirmeğe çalıştı. «Darüi-bedayi/Şehir Tiyatrosu Okulu» sinemamızı ne kadar tiyatrolaştırmışsa, Akad bu temeller üzerine kurulan sinema tiyatro'ya o kadar sinemalık özellikler kazandırdı. Sinemamızın sinema diline bir türlü kavuşamaması, bu dille konuşmasını bir türlü beceremiyeceği sanısına yol açtığı bir sırada Akad bu dilin ilk değerli örneklerini verdi. Teknik yönden, ritim yönünden Amerikan gangster filimlerinden; tema, duygu ve tutum yönünden Fransız «ozansı gerçekçilik», «kara filim» çığırından etkilenen Akad'ın en büyük özelliği, bu etkileri tamamiyle yerli bir hava içinde sindirebilmesi, filimlerine «sinemalık» niteliği kazandırmasıydı. Akad etki yönünden Ertuğrul'un tiyatrocular üzerindeki rolünü sinemacılar üzerinde oynadı. 1950'den sonra ortaya çıkan yeni yönetmenler de, geçiş döneminin 1950'den sonra çalışmalarına devam eden yönetmenleri de az ya da çok ölçüde Akad'tan etkilendiler.

Sinemacılar ilk bölümünün sona erdiği 1960'ta geriye doğru bakıldığında, sinemamız yönünden bu on yılın büyük bir önem taşıdığı ortaya çıkmaktaydı. Bu önem şeyden önce tam anlamıyla sinemanın bu on yıl içinde başlamasından ileri geliyordu. 1914'ten 1950 ye kadar uzanan otuz yıllık «tiyatrocular» ve geçiş döneminde sinemamız bir dilden yoksun yaşamıştı. Kullanılan dil, sinema dili şöyle dursun hatta sinemalaştırılmış bir tiyatro dili bile değil, tiyatrolaştırılmış bir dildi. Bu dil en ileri olduğu sırada bile bir «tiyatro filmi» yaratmaktan öteye geçemiyordu. Ancak 1950-60 arasındaki dönemdedir ki, sinema terimleriyle düşünmek, sinema diliyle anlatmak çabalarına girişilmiş, bunun ilk örnekleri ve-

rilmişti. Bu çabaların sonunda elde edilenlerin az ve yetersiz olduğu söz götürmezdi; uluslararası ölçülere vurulduğunda da gecikme ve geriliğin büyük çapta yine sürdüğü göze çarpıyordu. Ama 1950-60 döneminde, hele asıl gelişmesinin bu dönemin ikinci yarısına doğru başladığı göz önüne alınırsa, son beş yıl içinde yapılanlar, daha önceki otuz yedi yıl içinde yapılanlarla karşılaştırılamayacak kadar büyüktü. Her halde «sinemalık» özellik taşıyan yapıtlara raslamak için 1950'den sonraki yıllara uzanmak gerekiyordu. Nihayet bir eleştirme çalışmasının ve ciddî sinema yayınlarının da bu dönemde başladığını, sinemacı-eleştirmeci-seyirci arasında zaman zaman yararlı bağların bu dönemde kurulduğunu da belirtmek gerekir

Geçiş döneminin ikinci yarısı ile Sinemacılar döneminin ilk yılları Avrupa, Latin Amerika, Asya, Uzakdoğu'daki irili ufaklı birçok ülkede ulusal sinemaların ortaya çıktığı, serpilip geliştiği, yeni sinema okullarının meydana geldiği bir döneme raslamaktaydı. Ama aynı olaya yurdumuzda raslanmadı. Bunun çeşitli nedenleri vardı: Bu ülkelerin hemen hepsi savaşa doğrudan doğruya katılmışlardı. Geçirdikleri acı denemeler bu uluslarda karşı konulmaz değişiklik isteklerine yol açmıştı; kimse savaştan önceki düzenin savaştan sonra da sürüp gitmesini istemiyordu. Savaştan önceki toptancı düzenlerin yerini, halkın ağırlığını geniş ölçüde duyurduğu demokrasi düzeni almıştı ve bu demokrasi düzeni, yurdumuzda olduğu gibi bir «demokrasicilik oyunu» da değildi. Çoğu ülkeler toplumcu düzene geçmişti; sinema böyle bir düzende büyük bir önem kazanıyordu. Savaş içindeki belge-filim çalışmaları da bir yandan yeni sinemacıların «çekirdekten yetişme» lerine yol açtığı gibi, bir yandan da sinemanın gerçekçi, sağlam temellere oturmasını sağlamıştı. Sinemacı yetiştirmek önemli bir sorun olarak ele alınıyordu. Nihayet siyasal - toplumsal - ekonomik yapıları ne olursa olsun, hemen bütün ülkelerde devletin sinemayı şu ya da bu ölçüde koruması, sinema endüstrisine çekidüzen vermesi kaçınılmaz bir zorunluluk sayılıyordu.

Yurdumuzda olaylar aynı gelişmeyi göstermedi. Çok partili düzen, bazı alanlardaki «denetlemeli yumuşama» dan başka bir özgürlük getirmedi. Kaldı ki sinema bu az buçuk özgürlükten bile payını alamamıştı; 1939'un ünlü sansür tüzüğü sürüp gidiyordu. 1950 demokrasi denemesinin nasıl büyük bir aldatmaca olduğu yıllar geçtikçe ortaya çıkacak, sonucu on yıl sonra patlak verecekti. Sinemanın önemi ilgililerce hiçbir vakit anlaşılamadı. Devletin sinemayı koruması konusu ise tamamiyle ters yönde işledi, gittikçe artan bir filim enflasyonundan başka sonuç vermedi. Sinemacı yetiştirmek konusu hiçbir vakit ele alınmadı. «Sinemacılar» da bütün güçlerini her şeyden önce sinemayı tiyatronun etkisinden kurtarmağa, sinema dilini kurmağa yönelttiler. Bundan dolayı, savaşın başında yarım kalan endüstri hamlesi, yanlış temeller üzerinde tamamlandı; sinema dili kuruldu ama, öbür birçok ülkede raslanan ulusal bir sinema hareketi, uluslararası çapta bir sinema olayı meydana gelemedi.

## 7

«Sinemacılar» döneminin ikinci bölümü 1960'ta toplum yaşayışımızın önemli ve mutlu bir olayıyla, 27 Mayıs Devrimi'yle aynı zamanda başladı. Yeni bir anayasa düzeni kurulmuştu; önceki çağın kâğıt üzerinde kalan özgürlükleri bu kez anayasada teminatını bularak işler duruma geçirilmişti. Bir yandan da on yıllık bir zorlamanın biriktirdiği özlemler bir anda patlak vermiş, o zamana kadar örtbas edilmeğe çalışılan bir sorun su yüzüne çıkmıştı.

İşte böyle bir çağın başlangıcında sinemamız belki de tarihinin en elverişli dönüm noktasında bulunuyordu: Bir yandan geride bırakılan on yıl içinde sağlanan gelişmenin, sinema dilinde sağlanan ilerlemenin verdiği umut vardı; bir yandan yeni düzenin ilerisi için getirdiğ umut vardı. 1960'ın ortasında sinemamızın durumu şuydu: Tiyatrocuların üstünlüğü artık söz konusu değildi; sinema dilini kurma çabası ilk meyvalarını vermişti; yıllık filim sayısı, seyirci sayısı, sinema salonu sayısı, yapımevi sayısı -hepsi aynı ölçüde olmamakla birlikte- sürekli bir artış içindeydi; Endüstride çalışanların sayısı da artmış, sinema kalabalık bir topluluğu geçindiren önemli bir endüstri kolu olmuştu; yönetmenleri, teknikçileri, oyuncularıyla kalabalık bir sinemacı kadrosu ortaya çıkmıştı ve bu kadro yeni elemanlarla sürekli olarak genişliyordu. Artık, yeni anayasa düzeninin ortaya çıkardığı yurt sorunlarından meydana gelen zengin malzeme, sinemacılar için rahat ve geniş bir çalışma alanı sağlayabilir, ulusal bir sinema okulu doğabilirdi; on yıldan beri edinilmesine çalışılan sinema dili, şimdi bu malzemenin işlenmesinde kullanılabilirdi.

Bunların hiçbiri gerçekleşmedi. Bunların gerçekleşmemesi bir yana, sinemamız tarihinin görmediği büyük bir keşmekeş içine düştü. Her şeyden önce sinema yeni anayasa düzeninde beklediği özgürlüğe kavuşmadı. Tek partili düzende, çok partili düzene geçişte olduğu gibi, 27 Mayıs Devriminden sonra da 1939'un sansür tüzüğü işletildi. Aydınların itelemesiyle harekete geçen birkaç sinemacının devrimden iki hafta sonra bu tüzüğün kaldırılması için yayımladıkları bildiriyi dişe dokunur bir çaba izlemedi. Başka bazı konularda ağırlığını duyuran baskı gruplarının sinema alanında ortaya çıkmaması, anayasaya aykırı olan sansür tüzüğünün, giderek anayasaya aykırı olmadığının Anayasa Mahkemesi'nce karara bağlanmasına vardı. Her vakit zamanı, esen rüzgârın kollaya gelen sansür kurulunun devrim başındaki kararsız tutumundan yararlanarak yapılan birkaç çıkış, arkası gelmediğinden sansür tüzüğünün eski sıkılığıyla uygulanması sonucuna vardı.

Özgürlüğüne kavuşamayan sinema, endüstri alanındaki başıboşluktan da kurtulamadı. Devrimi izleyen yıllarda yabancı filim sayısının azalması, yerli filim sayısının daha da artmasına yol açtı. 1960'a kadar yüzün atında kalan yıllık yapım, beş yıl içinde baş döndürücü bir hızla yükseldi 100-125-150... derken 200'e yaklaştı. Oysa aynı dönemde ne yeni pazarlar açılmış, ne çok sayıda sinema salonu yapılmış, ne stüdyo-lâboratuvar sayısında artış olmuş, ne de yönetmen-teknikçi-oyuncu-senaryocu kadrosunda buna uygun bir gelişme olmuştu. Gerçek şuydu: Elli filimlik bir yapımı güçlükle karşılayabilecek bir kadro, sermaye; ancak bu kadar filmi kaldırabilecek sinema salonları birdenbire dört misli ağırlık yüklenmişti. Dolayısiyle bu durum büyük bir sarsıntıya yol açtı. Buna ek olarak bir «yıldızcılık» düzeninin hızını artırarak yürü-

mesi, filim giderlerinin birkaç yıl içinde iki katına çıkması, işletmecilerin yapımda söz sahibi olmaları, yarı yarıya bonolar üzerine kurulu bir sermaye düzeni işleri büsbütün çığırından çıkardı.

27 Mayıs devriminin başında yeni bir güçle işe sarılmaları beklenen «Sinemacılar» döneminin temsilcileri ile ilk filimlerini bu yıllarda vermeğe başlayan ve sayıları her yıl biraz daha artan genç kuşak, kendilerini birdenbire böyle bir ortamda buluverdiler. Bu ortam niteliklerini, özelliklelerini ve ağırlığını duyurmakta gecikmedi: Bütün değerler altüst olmuştu. Sinemamız bir kez daha 1950-52 yılları arasında üç ayrı dönemden kimselerin bir arada çalıştıkları gibi, birbirini hiç tutmayan kişilerin bir arada çalıştıkları karmaşık bir çağa girmişti. Üstelik 1950-52 yıllarında «Sinemacılar» ve onlara ayak uydurmağa çalışan «Geçiş dönemi» sanatçılarıyla tiyatroculara karşı üstünlük sağlandığı halde, şimdi 200 filimlik bir yapımın endüstriye çektiği çoğu en ilkel sinema bilgisinden yoksun, kalabalık bir sergüzeştçi topluluğu ortaya çıkmıştı. Bir senaryocunun aynı yıl bir düzine senaryo yazdığı, bir oyuncunun aynı yıl bir düzine filimde oynadığı, bir yönetmenin aynı yıl yarım düzine filmi imzaladığı; klâsiklerin, piyasa romanlarının, yabancı filimlerin, eskiden çevrilmiş yerli filimlerin yağmalandığı, şehvet ve din sömürücülüğünün alabildiğine hız ve cüret kazandığı, dolayısıyla bir zamanlar yerli filimlere kazanılmış seyircilerin yerli sinemadan itildiği, geniş seyirci kütlelerinin ise korkunç bir «zevk tahribatı» na, sömürülmeğe uğradığı br ortamdı bu. Böyle bir ortamda iyiniyet gösterisi gerçek dışı kaldığı kadar, olanaksızdı da. Birkaç deneme, eskilerin de yenilerin de bu çeşit gösterilerden vaz geçmelerine yetti. Sinemacılar döneminin sayıları yarım düzüneyi aşmayan başlıca temsilcilerinin zaten söyleyeceklerini tükettikleri, «bir atımlık barut» larını sinemacılar döneminde kullandıkları çok geçmeden ortaya çıktı. Kendilerine umut bağlanmış olan genç kuşak ise, bir iki denemeden sonra, endüstri dışına atılmamak için, bu düzensiz, başı boş sinemanın koşullarına, biraz da şaşılacak bir uysallıkla, boyun eğdiler. Hatta boyun eğmekle de kalmayıp tutumlarını haklı gösterme çabasına düştüler. Önce, birkaç denemedeki gerçek kırıntılarından dolayı «toplumsal gerçekçi sinema» teranesinin tutturulması, bu sökmeyince «halkı tanımak, halka ulaşmak» teranesinin, «kahrolsun Batı tipi sinema, yaşasın Asya tipi üretim sineması» teranesinin tutturulması da yine bu boyun eğişin bu kadar uysalca oluşunu ört bas etme, dikkatleri başka yöne saptırma çabasıdır. Bu tutum umutsuzluğu bir kat daha arttırmaktan başka sonuç vermemektedir; çünkü kendilerine gerçekten umut bağlanmış genç kuşağın, hiç olmazsa gerçekleri kabul etmek yürekliliğinde ya da gerçeklere doğru teşhis koymak yeteneğinde bile olmadığını göstermektedir.

**8**

Özetlersek: Sinemamız 1914'ten 1939'a kadar uzanan 26 yıl tiyatrocuların salt egemenliğinde yaşadı. Yine tiyatrocuların ağırlığını iyice duyurdukları «Geçiş dönemi» ni de buna katarsak, sinemamızın ilk 36 yılı tiyatrocuların egemenliğinde geçti. 1950'den 1952'ye kadarki kısa sürede «tiyatrocular», geçiş dönemi sanatçıları ile «sinemacılar» bir arada çalışıp bir güç sınamasına giriştiler; bu sınama sinemacılar'ın başarısıyla sonuçlandı. 1950'yi izleyen ilk on yılda tiyatrocuların sinemamıza getirdiği kötü izlerin silinmesine, sinema dilinin kurulmasına çalışıldı. 1960'ta sinemamız, toplum yaşayışımız için de mutlu olan bir olayla birlikte bir dönüm noktasına varmıştı. Ancak bu mutlu olay, her iki bakımdan da hayal kırıklığıyla sonuçlanmakta gecikmedi. Sinemamız en umut verici dönüm noktasında, zayıf temeller üzerine yıllarca birikmiş olan yanlış adımların ağırlığıyla karşı karşıya geldi. Bunların en önemlisi endüstrinin yapısındaki, işleyişindeki yanlışlardı. İlk dönemde yalnız ordunun ihtiyaçları için kurulmuş küçük çapta bir sinemacılık örgütü, sonradan yardımsevenler dernekleri eliyle yürütülüp yeniden orduya dönmüştü. Sinemamızın ilk 26 yılının tiyatrocuların salt egemenliğinde geçişi gibi, endüstri olarak da bu ilk 26 yıl kısa süreli bir özel yapımevi ile bir başka yapımevinin tekelinde geçti. Geçiş dönemindeki sinema endüstrisi ise her şeyden önce bir «sözlendirme» (doublage) endüstrisi olarak kurulmuştu. Buna göre sinemamızın 1950'ye kadarki 36 yılı, endüstri olarak da bir «yerinde saymak» tan başka bir şey değildi. 1948'deki vergi indirimiyle sayıları filim sayısı kadar baş döndürücü hızla artan yapımevleri de ortaya sadece bir «gecekondu» endüstri çıkardılar. Yılda 200'lük yapım, böylesine zayıf bir endüstriye yüklenmişti.

Bugün sinemamız özgürlükten yoksun bir sinema; zayıf temellere oturtulmuş, başı boş bir endüstri; bonolara, tefecilere dayalı bir ekonomi; yanlış ilkelere göre işleyen koruma düzeni; kendi kendine yitirmiş güçsüz sanatçı ve teknikçi topluluğu; görülmemiş bayağılıklar, sömürmelerle zevki korkunç şekilde körletilmiş seyirci kütlesiyle er geç çökmeğe mahkûm bir sinemadır ve şimdilik bu sinemadan beklenebilecek en iyi şey de bu çöküşün bir an önce meydana gelmesidir. Ancak ondan sonra, sabırla ve uzun vadede yeni bir sinemayı yeni temeller üzerine kurmak mümkün olabilecektir. En azından endüstriye devlet eliyle çekidüzen verilmesini, yanlış koruma düzeninin yerine bütünüyle kaliteli filme yönelmiş bir düzen kurulmasını, sinemaya özgürlük verilmesini, sinemacı yetiştirilmesini gerektiren bu yeni döneme ulaşıncaya kadar yapılacak işlerin başında da sinema kültürünü elden geldiği kadar geniş bir kütleye yaymak ve benimsetmek gelmektedir. Sinema yayınlarının çoğalması, yoğun bir eleştirme çabası, sinemateğin geliştirilmesi, sinema derneklerinin serpilip gelişmesi, sanat sinemalarının kurulması, radyonun ve özellikle yakın zamanda çalışmalarına başlayacak olan televizyonun sinema kültürünü yayma yardımcı olması, filim şenlikleri ve yarışmaları düzenlenmesi, özenci sinemasının, belge-filim çalışmalarının gelişmesi, gezici sinemaların düzenli bir şekilde geniş kütlelere sinemayı, gerçek sinemayı ulaştırmaları... bunun başlıca yolları olacaktır




SİNEMA XX. yüzyılın çocuğudur Milattan binlerce yıl önce yapılan süslemelere, seramik ya da mozaiklere, eski Yunan'dan beri varolan tiyatro ya da heykele karşılık, ancak 1894 te **William Paul** ile **G. Wells, sinema'nın «hareketli resimler yoluyla bir olay anlatmak»** için kullanılabileceğini düşünmüşlerdi([1]). **Lumière Kardeşler** sinemanın ilk genel gösterilerine başladıklarında XX. yüzyılın başlamasına daha 5 yıl vardı. Belgeler, İstanbul'daki ilk sinema gösterilerinin bu olaydan yalnızca bir yıl sonra yapıldığını ortaya koymaktadır. ([2]).

**Mélies**'in sınırsız yaratıcılığıyla bir **«anlatım aracı»** niteliğini alan sinema'nın, yeni bir **«sanat»** türü olarak ortaya çıkışı 1915 ten sonradır. Ayni yıllarda Türkiye'de de eller kameraya doğru uzanmağa başlıyorlardı. ([3])

Yaşadığımız yüzyıl sinemaya, estetiği, tekniğiyle varlığını geliştirip kendisini **«yedinci sanat»** olarak tanıtmağa yetmiştir. Sinemanın serüvenine böylesine kısa bir aralıkla katılabilmesi, örneğin bir resim ya da heykel sanatıyla ilgi kurmasının ne kadar geç olduğu düşünülürse, Türkiye için bir talihtir.

Bugün dünyada sinema bir yerlere varmıştır ve artık o yerlerin de aşılması söz konusudur. Bu yazının amacı, çağdaş sinemanın bugünkü genel eğilimlerini belirtmek ve bunlar karşısında Türk sinemasının yerini ve sorunlarını araştırmaktır.

## I

> **«İşgâl edilmiş Hollywood'un sürgünüyüm ben...»**
> **Andries DEINUM, «The Cinema Delimina»**, Stan Vanderbeek, «Film Quarterly», Cilt XIV, No: 4 (Yaz 1961), S. 8

SİNEMA'nın **«anayurdu»** belki de hâlâ Birleşik Amerika'dır. **Griffith**'den **Chaplin'e** uzanan ilk büyük yaratıcılar kuşağıyla sinemaya sanat yolundaki büyük serüvenini açtıran A.B.D., bir yığın, bir sanayi alanı olarak sinemaya verdiği yeni boyutlarla bir yerden sonra kendi sinemasının bugünkü çıkmazlarını da yaratmıştır. Bugün film çevirmek dünyanın belki de hemen hiçbir yerinde Birleşik Amerika'daki kadar düzenli değildir; tekniğin en iyisi, kameracının, ışıkcının, dekorcunun en ustası A.B.D. stüdyolarındadır. Ama yaratılan dev, kendisinin en güzel ürününü, sinema sanatına gerçek yüceliğini katan yaratıcı özgürlüğü dışarılamıştır. A.B.D. örneği, kusursuz bir teknik ve endüstrinin, iyi sinema yapmağa yetmediği gibi, sinemanın **«kaatili»** bile olabileceğinin çağdaş tanığıdır.

1960'ın 28 Aralığında New York'ta bir araya gelen bağımsız 23 sinemacının yayınladığı ortak bildiri ([1]), A.B.D. sinemasının düştüğü çıkmaz karşısında duyulan tepkiyi gösterdiği kadar, çağdaş dünya sinemasındaki genel gelişimi ortaya koyması yönünden de çok ilginçti:

**«Son üç yılda yepyeni bir sinemacılar kuşağının sanki de kendiliğinden doğuşuna tanık olduk - İngiltere'de** Özgür Sinema'**yı**, Fransa'**da** Yeni Dalgaîyı Polonya, İtalya **ve** Rusya'**da genç çıkışları gördük**... **Dünyanın dört yanında** «resmî» **sinema artık soluksuz kalmak üzeredir... Bugün istediğimiz salt yeni bir sinema değildir,** Yeni İnsan'ı **da bir o kadar çok istiyoruz. İstediğimiz sanattır, ama yaşamın yitirilmesi pahasına değil**... **Uyduruk, cilâlanmış, yalan filimler istemiyoruz - varsın kaba ve boyasız ama yaşam dolu olsunlar. Pembe filmler istemiyoruz artık, bizim istediğimiz üzerinde kanın rengi olanlardır.»**

## II

> **«Çiçekler gibi apansız tomurcuklanışını görün yeni kuşakların. Devrim bu işte. Evrenin gençliği bu... İşte, bugün!»**
> **Blaise CENDRARS**, «The A.B.C. of the Cinema», Film Culture, No: 40 (Sonbahar 1966), S. 20

YENİ Amerikan sinema **«Group»** unun öfke dolu ilk bildirisi, **«Özgür Sinema»** ya da **«Yeni Dalga»** gibi bugün artık geride kalmış bir olaydır.

**«Yeni Dalga»** Fransa'da **Renoir**'lar, **Clair**'lerle kurulmuş güçlü bir sinema geleneğinin, kendi iç dinamizmini yitirmesiyle birlikte içine düştüğü çemberi kırmıştır. İngiliz sinemasını anlamsızlaştıran **akademizm** karşısında dinamik bir tepki olan **«Özgür Sinema»** da uyarıcı görevini bugün çoktan bitirmiştir. 1960 başlarında **«Film Culture»** dergisi çevresinde toplanan **Birleşik Amerika**'nın yenileri artık «paralı» dırlar ve düşündüklerini en özgür biçimlerle pelikül üzerine aktarabilmektedirler.

Köklerinde **Vigo, Renoir, Dziga Vertov, «Kino-Glaz»** ve **«Neo realismo»** dan gelen etkiler bulunan 3 akım, aralarındaki büyük ayrılıklara rağmen, çağdaş sinemada ortak bazı gelişmeleri yaratabilmişlerdir:

1 Kendi kendine işleyen bir çark durumuna gelen sinema endüstrisinin, yaşamın yani varolan gerçeğin dışına sürdüğü sinema olayının, sinema dilinin, sinema tekniğinin olumsuzlanması (reddi), her 3 akımın da yıkıcı ama bir o kadar da etkili ve olumlu yanını ortaya koymaktadır. Bir ara ancak **«Yeni Gerçekçilik»** le stüdyodan soka-

ğa çıkan kamera, artık hemen herşey için, herkes ve her olay için gerçeğe yalansız uzanabilen bir araç olma yolundadır. Olay anlatıcısı olmaktan büyük ölçüde kurtulan yeni sinema bakımından çokluk söz konusu olan **«durumlar»** dır. Bu tutum genellikle evrenin açıklanması, yabancılaşma sorununun, bilinçli ya da bilinçsiz, tutarlı ya da eksik ama mutlaka dürüst olarak yeniden, durmaksızın işlenişi de sayılabilir Kamera insanın özüne doğru, kendi varlığını en özgür biçimde ortaya koyabileceği koşullların köklerine doğru genel bir araştırma içindedir. Bu tutum elbette ki, bütün yeni sinemacıların salt eskiye karşı çıkışta değil, getirilmek istenen yeni insan ve evren'de de **«devrimci»** oldukları anlamına gelmez. Ama, **«alelâde»** nin sinemasını yapmağa çalışan, biçimci bir düzmeciliktense, **«kendinselliği»**, giderek **«improvisation»** u yeğleyen bugünün sineması çok daha hümanisttir ve olumlu çıkışlara çok daha açıktır.

2. Çağdaş sinema, teknik yönden de yeni özgürlükler getirmektedir. Kamera artık derinlik kaygısıyla stüdyo ışıklarına, koşullarına köle değildir. Bugünün sinemacısı gerçeği gün ışığında, insanı, yaşadığı yerlerde olanca doğallıklarıyla yansıtmağa çalışırken, kamera neredeyse gerektiğince kullanılabilen bir oyuncak olmaktadır. (5) Dev vinçler, metreler süren travelling'ler yerine, 16 milimetrelik kameralar, teleobjektifler sinema diline dar çemberlerin ötesinde yeni teknik özgürlükler vermektedir

3. Hareketin çok önemli bir özelliği de, **«resmî»** sinemanın dev bütçeli filmlerine karşılık, onları kolaylıkla aşabilecek nitelikte dar bütçeli filmler yapılabileceğini ortaya koymasıdır Sinema böylece ürküntü verecek kadar **«pahalı»** bir sanat olmaktan çıkarken, belirli bir dar bütçeyle yeni denemelere doğru özgür bir alan açılmaktadır

Üç akımın en etkilisi **«Yeni Dalga»** olmuştur. Bugünün **Fransa'**sında yeniler öylesine egemendirler ki, **«dalga»** kavramı artık gülünç gelmektedir. İdeolojik içeriğindeki sert ayrılıklara rağmen, bu sinema çağdaş insanın **«doğrudan doğruya anlatıcısı»** olmuş gibidir.

İngiliz **«Özgür Sinema»** sı bütünüyle ülkeyi kaplayan bir dalga niteliğini alamamışsa da, **Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson** gibi öncüleriyle kendisini halka ulaştırabilmiş, eski sinemacılara yeni anlatım biçim ve yolları, yeni tutum ve davranışlar getirebilmiştir

Geniş yığınlarla ilişki kurabilmek yönünden en talihsiz akım **Birleşik Amerika'**daki **«Group»** tur. (6) Dağıtım servislerinin sinema salonlarını ellerinde tutması bu filmcileri öncelikle sinema klüplerine mahkûm etmiştir. Üstelik, **Lionel Rogosin, John Cassavetes** gibi en tutarlı olanları artık duraklarken, **Ron Rice, Jack Smith, Andy Warhol, Stan Vanderbeek, Jonas Mekas, Stan Brakhage** gibi çoğu kısa filimler üzerine çalışan avant-garde rejisörler, öz ve biçim yönünden çarpıcı, ama çarpıcı olduğu kadar da sonucu kuşkulu işlere girişmişlerdir. **Sürrealizm, homoseksüellik, anarşizm** ve bireyciliğin karışımı olan içeriği, uyuşturucu maddelerle insanoğlunun imge gücünün ulaştığı yeni sınırları andıran görüntü düzenleriyle bu sinemacılar, ABD toplumu yönünden yarının bazı sorunlarıyla, sinemasına doğru uzanan **«garip»** bir tepki niteliği taşımaktadırlar. Ama bu gidişin, yarının yeni insanına ve onun sinema sanatına getirebileceği katkı şimdilik gerçek bir **«bilinmeyen»** dir.

III

**«Ben günümüz insanının mutlak bir hiçlikle karşı karşıya olduğu kanısındayım. O artık yalnız kendisine ve biyolojik ölümüne inanıyor. Bunun dışında herşey saçma...»**
**Ingmar BERGMAN,** «Yaban Çilekleri» nden bir diyalog (Ankara, Bilgi Yayınevi, 1965) S. 54.

ÇAĞDAŞ Batılı sinemanın başka bir gelişimi de, aralarındaki temel ayrılıklara karşılık, kendisini **İtalyan** ve **İskandinav** sinemasında ortaya koymaktadır. Bu sinemaların ortak niteliği, içerik bakımından çağdaş sorunlara belirli bir ağırlıkla eğilmeleri ve bunları, **sosyoloji, psikoloji, sanat** ve **edebiyat** açısından, geçmişin kültür ve bilim verilerinden yararlanarak işlemeleridir.

Başta **İsveç** olmak üzere çoğu **İskandinav** ülkelerinin sinemaları, **«refah devleti»** niteliklerini elde eden bu yarı bireyci yarı toplumcu ülkelerde **toplumsal, psikolojik** ve **cinsel** yanlarıyla özellikle **yabancılaşma** sorununu derinine işlemektedir. Coşkun bir duyarlıkla, çılgın bir romantizmin, orta çağdan kalma bir soylulukla, Elisabeth çağındakine benzer bir erotizmin kusursuz bir yapı içinde yeniden yaratıldığı **Bergman** sineması (7) bu okulun en alımlı yapıtıdır Ne var ki, **«refah devleti»** bireyinin mitoslarını ve kâbuslarını, gerçeklerini ve düşlerini gittikçe artan bir özgürlükle **«ifşa»** eden bu sinema, **devrimci** çözüm yollarına gitmekten belirli bir ürpermeyle kaçınmaktadır.

**İtalyan** sinemasının **Antonioni, Fellini** gibi bir bölüm sinema adamı da, çokluk burjuva kültür ve değerleriyle yetişmiş çağdaş aydının dramını, aile, kadın, cinsiyet, yalnızlık gibi kurum ve kavramlar çerçevesinde işlemektedir. Özellikle edebiyata doğru yeni açılışları da birlikte getiren bu tür sinema, insanın geleceği ve özgürlüğü sorunu karşısında bireyci ve bazan ters bir tavır almaktadır. (8)

**Visconti'**den **Pasolini'**ye uzanan bir ikinci bölüm İtalyan rejisörü ise, temelleri **Guido Aristarco** tarafından atılmış, **«tarihsel ve toplumsal sorumluluğunu»** bilen ilerici bir sinema anlayışını sürdürmektedir Sorunları **«ekonomik ve tarihsel kökleri»** ne indirmeğe çalışan bu sinemacılar, başta **Viscont** olmak üzere, salt **«iyi sinema»** yapmakla kalmakta, **«dünyanın değiştirilmesi»** yolundaki eyleme de, yarattığı plastik bütünlüğe denk ağırlıkta bir **toplumsal ve insancıl protesto** ile «sinema» yolundan katılmaktadırlar. (9)

IV

**«Ekonomik düzenin değiştirilmesi ile, herşeyin yoluna gireceği, ne yazık ki, doğru değildir.»**
**Jean DOUCHET,** Açık oturumdaki konuşmadan, «Yeni Sinema», No: 2 (Nisan/Mayıs 1966) S. 60.

**DOĞU AVRUPA** ve özellikle **Sovyet** sineması uzun bir durgunluktan sonra, İkinci Savaş ertesi **«buzları»** nı kırarak bugün yeni bir hümanist serüvene girişmiş bulunmaktadır. Bu ülke sinemalarında geçmişin verdiği en ağır ders, **«devlet sineması»** nın çok şeyler sağladığı, ama, artistik sorunları açıkta bıraktığı gerçeği olmuştur. Yine de sinema, sonunda kısıtlamaları daraltmanın yollarını bula-

~ştir Öyle ki, 1961 sonlarında İngmar Bergman **«aktörü, teknisyeni, bestecisi ve kameracısıyla bütün bir ekip olarak korkunç usta»** saydığı **Sovyet** sinemacılarının, **«hiç bir şeyi rastlantıya bırakmayan yaratıcılıklarını»**, Batı'lı **«improvisation»** culara karşı övgüyle belirtmişti. ([10])

Sovyet sineması daha az propagandacı, daha çok ..manist ve yaratıcı bir eğilimle, insanı toplumsal e..rensel gerçekleriyle yansıtmağa çalışmaktadır. Yaratıcı ortamda gelişen **Polonya** sineması, özgürlüğün yolla- yeniden yeniye açan **Bulgar**, **Çek** ve **Romen** sinemala- da, önemli tezlerle yüklü filmleri, belirli bir yalınlık sıcaklıkla ortaya koyabilmenin yollarını geliştirmek- Çoğu belirli bir sinema eğitiminden sonra kameranın başına geçen bu ülkeler sanatçıları yeniden 1920'lerdeki ..bi, **ilerici** ve **yaratıcı** bir sinemanın dilini ve teorisini ..kiştirme savaşındadırlar

## V

**«Kendi kendinden elde et onu... Kimsen, o olmayı göze al.»**
**André GIDE**, Yeni Nimetler (İstanbul, Varlık Yayınevi, 1960) S. 64

XX. YÜZYILIN ikinci yarısının **«yedinci sanat»** a getirdiği büyük dönüşüm, sinemanın, salt ülkelerde anlamlı bir biçimde kullanılabilecek bir araç olmadığının anlaşılmasıdır.

1960'lara doğru ileri Batı ve Doğu ülkeleri sinemada kendi iç evrimlerini oluştururken, **Hint, Japon, Arjantin, Brezilya, Meksika, Yunan, Tunus, Mısır** gibi Batı dışı ülkeler sinemaları da, kendi varlıklarını duyuran güçlü yapıtları ortaya koyabilmişlerdir. Sinemada böylece evrensel niteliklerin yanında, bölgesel ve yersel özellikler de kendilerini belirtmeğe başlamıştır 1960'lar, içerik ve biçim bakımından tutarlı olarak bir **«azgelişmiş ülkeler sineması»** nın güçlenişine tanıklık etmektedir.

Nedir, bu değişik gelişim çizgilerindeki Batı dışı ülkeler sinemalarının ortak yanları?

1 Batılı toplumun eriştiği dinamizmin, din, uygarlık ve dünya görüşünün dışında, **ayrı** bir toplumsal, kültürel, ekonomik ve sosyal yaşantıyı sürdüren bu ülkeler, aralarından çıkan ender sinema adamlarının aracılığıyla, ele aldıkları tem'lerle de, bunları işleyişteki tutum ve davranışlarıyla da, kendi geçmiş kültürlerinin bütün verilerini, çağdaş bir yorumla değerlendirebilme yoluna girmişlerdir

2. İçerik yönünden taşıdıkları zenginlik ve yeniliğin yanı sıra bu ülkeler sinemaları, kendi niteliklerinin sinemada gerektirdiği **form**'ları, **ritm** ve **tempo**'yu da, Batılı anlayışı sarsan bir biçimde yeniden yaratabilmişlerdir

Batı, karşısına birden çıkan bu yeni mitos, yeni boyut, yeni dil karşısında, kendi Doğu ya da Güney Amerika tanımının ötesinde, etkileyici ve büyük bir şeylerin doğmakta olduğunu sezmiştir Araştırıcılar, örneğin **Satyajit Ray'**de **«Hristiyanlığın tanımladığı anlamda ne bir kötülüğün, ne de şiddetin izlerinin bulunmadığını»**, alışılanın tersine filmlerde **«soysuzluk, cinayet ya da ırza geçmelerin büyük oynamadığını»** ([11]) belirtirken, bu dertli toplumların sinema yoluyla ortaya koyduğu insansıl değerlerin zenginliğini ya da **Çin** sinemasında görülen **«durgun ritmin dayandığı toplumsal nedenleri»** ([12]) önemle incelemeğe girişmişlerdir



NEW YORK OKULUNDAN TAYLOR MEAD, JERRY JOFFEN, RON RICE. YAZ 1962



METIN ERKSAN/SUSUZ YAZ. 1963
HÜLYA KOÇYİĞİT ve EROL TAŞ

Bugün **«karakterlerin, kendi gerçek kimliklerini bulmak için durmadan arandıkları»** çağdaş sinemada[18] Batı dışı ülkelerin iyi sinemacıları çok daha yürekli bir işe girişmişlerdir. Bu, salt filmlerdeki karakterlerin değil, bir o kadar da, o ülkeler sinemalarının **gerçek kimlik**'lerini bulup, **tanımlama** görevidir.

Son 15 yıl boyunca, Japon sinemasında **Kurosawa, Kinugasa, Yasujiro Ozu, Kon Ichikawa, Masaki Kobayashi,** Hint sinemasında **S. Ray, Bimal Roy,** Yunan sinemasında **Mihail Kakoyannis,** Arjantin'de **Leopoldo Torre Nilsson, Fernando Ayala, Rodolfo Kuhn** ya da İspanya'da **Berlanga** ve **Bardem**'in ardından **Carlos Saura, Antonio Eceiza** gibi **«Genç Türkler»** e [14] İran'da **Gülistan**'la **Gaffari**'ye dek bir dolu sinema adamı, aralarındaki kişisel ayrılıkların büyüklüğü ölçüsünde güçlü bir çabayla, bu **«tanım»** ı kesinleştirmenin savaşını vermişlerdir ve vermektedirler...

## VI

**«... Ve o günden bu yana... Türkiye, Mısır, Filipinler ya da dünyanın herhangi bir ülkesi bir ya da iki filmle festivallerde birdenbire ilgiyi üzerlerine çekmektedirler.»**

**Penelope HOUSTON**, «The Contemporary Cinema» (Londra, Penguin Books, 1963) S. 156

DERİN DEĞİŞİKLİKLERE uğramış bir dünyada, eski büyük kültürlerin sinemada yaptığı öne atılım böylesine etkiliyken, **Türkiye**'nin çağdaş sinema içindeki yeri ne olmuştur, öyleyse?

Var mıdır Türk sinemasının da kendi **«Genç Türkler»** i? Türk sinemasından bazı filmler uluslararası bir ortamda bu sorunun karşılıklarını aramak için, son 5 yılda **Berlin, Moskova, Venedik** Film Festivalleri yolunu tutmuştur

**«Test»** den bir tek **«Susuz Yaz»** - bazı dış etkilerin de yardımıyla - bir armağanla çıkabilmiştir. Öteki filmler çokluk elemeleri bile aşamamış, jürilere **«bir de Türk filmi görülsün»** diye sunulan bazıları ise, sinema inceleyicilerinin bile ilgisini çekememişlerdir Gerçi festivallerde filmleri iyi sunmak, çevrelerinde bir ilgi yaratabilmek büyük ölçüde bir maddi çaba işidir.

Ama, **«Susuz Yaz»** gibi, en azından **Berlin**'de **«Altın Ayı»** yı almasından ötürü ilgi toplayan bir filmin bile yaptığı yankı - üstelik son yılların **en değerli Türk** filmi olduğu halde - ancak bir küçümsenme olmuştur.

**Türkiye**'ye karşı salt bir **«Batı ilgisizliği»** midir bu?

Bu tür **«duygusal»** gerekçeleri, ünlü **«Sight and Sound»** un editörü **Penelope Houston**'un umut dolu yargısı bile gülünçleştirmeğe yetecektir.

Üstelik, 1951 de **Venedik Festivali**'ni alt üst eden **Kurosawa**'nın **«Rashomon»** u, 1954 te **Cannes**'ı biri birine katan **Kinugasa**'nın **«Cehennemin Kapısı»** ve 1956 da **Cannes**'da yeri göğü ayağa kaldıran **S. Ray**'ın **«Pather Panchali»** si değil miydi?

Dünya, **Polonya, Sovyet** ya da **Arjantin** sinemalarındaki son gelişmeleri de ayni festivallerde öğrenmiştir. Belki festivaller, sinemanın değerlendirilebileceği tek ölçü olmaktan çok uzaktırlar; ama genel bir ölçü oldukları yadsınamaz.

Batı için çok şey söylenebilir. İyi bir filmi değerlendiremediği? Asla.

Oysa, Türkiye en azından 15 yıldır, ilkel de olsa, sinemanın kendi isterlerine uygun bir çalışma içindedir. İşi salt sinema rejisörlüğü, oyunculuğu ya da kameracılığı olan belirli bir kadro, hiç olmazsa 10 yıldır, bir sinema endüstrisini yaratacak sayıda ortaya çıkmıştır.

Daha da önemlisi, bir yandan **televizyon**'un rekâbeti öte yandan da **beğenilerin değişmesi** sonucunda **Batı sineması** sürekli olarak seyircisini yitirir, sinemaların kapıları biri birinin ardından kapanırken; **Türk sineması** televizyonun yokluğu ve sürekli dış ticaret zorlukları dolayısıyla yabancı film ithalinin yıldan yıla azalması karşısında, sınırsız bir **genişleme** olanağı bulmuştur. 1947 ile 1964 arasındaki **17 yılda** toplam olarak ancak 200 film yapabilen **Polonya** ya da geçen yılda **200-250 filme** birden yapılabilmektedir. **Birleşik Amerika**'da bir rejsör **«sadece 200 bin dolarla film çevirmenin ne denli zor bir iş olduğundan»** yakınırken, **Türkiye**'de filmler dünya ölçülerine göre çok ucuza mal edilebilmektedirler. Bu ülkede **200-300 bin** lira arasında çıkarılabilen bir film için gerçek anlamda ortada dönen nakit sermaye, çokluk, 50 - 75 bin lirayı aşmamaktadır. **Batı**'da sendikalar ve yönetmelikler dolayısıyla film çekmek büyük bir teknik kadroyu, hatta senaryocu ekibini bile zorunlu kılarken, **Türkiye**'de dar bütçeli filmlerin belini büken böyle bir kısıtlama da yoktur.

Bunlar, yapacağı işi bilmeyen bir sinema için ne denli geri koşullarsa, yürekli bir sanatçı için de o ölçüde fırsat ve güven veren olanaklardır. Açıktır ki, o tür bir sinemacı için riskler gittikçe azalırken, ticarî sinema içinde bile denemelere girişebilme olanakları da o çapta artmaktadır. Kaldı ki, Türk sinemasında en azından bir düzine rejisörle prodüktör, **«iyi bir film yapma»** özlemini sık sık ortaya vurmaktadır. En önemlisi, **Metin Erksan**'ın salt kişisel nedenlerden ötürü yürümeyen **«Susuz Yaz»** daki ünlü **bağımsız** çalışma denemesi bir yana, bugün tanınmış bazı Türk rejisörleriyle oyuncularının **kendi film şirketlerini** kurdukları da bir ayrı gerçektir. Sonuncu ve çok daha önemli gerçek ise, çok iyi bir filmin asla ticarî başarısızlığa uğramadığı ve uğramıyacağı noktasıdır. Türk film piyasasının olanakları **«eksik»** yapılmış bir film için ne denli bağışlamazsa, o piyasayı alt üst edecek nitelikteki büyük bir film için de o denli açıktır Halk çok iyiyi daima sezmiş ve tanımıştır.

Kullanmasını bilen bir sanatçı için hiç de az olmayan bu koşullara rağmen, Türk filmleri, çağdaş sinema içinde sözü edilebilmekten gerçekten uzaktırlar.

Bu uzaklığın nedenleri ticari ve mali nedenlerle değil, doğrudan doğruya artistik sorunlarla ilgilidir.

## VII

**«Hayalî kahramanlardan bıktım artık. Günlük yaşayışın gerçek kahramanlarını tanımak istiyorum.»**

**Cesare ZAVATTINI**, Filim Sanatında Yeni Gerçekçilik, «Yeni Sinema», No: 1 (Mart 1966) S. 7

TÜRK SİNEMASI çağdaş sinemadan uzaktır, zira;

1. Modern sinemanın en büyük niteliği, kendisini çağdaş bir yorumla, **kendi özel duyarlığı, havası** ve **form'uyla** ortaya koyabilmesidir. Bu bütün maddesel kaygıların ötesinde bir sanat sorunudur. **Türk sineması ne içerik ne de biçim bakımından bu soruna kendi karşılıklarını daha bulamamıştır.** Çağdaş sinemada aslolan, karakterleri geliştirirken, içinde yaşanılan ortamı açıklamağa çalışmak, onun gerçek bir tasvirini ortaya koymaktır. Bu, bir yerde, **«dünyayı değiştirme»** eyleminin de ön koşuludur. Değiştirmek, hiç kuşkusuz, herşeyden önce **«açıklamak»** la başlar. Sinemayı salt bir oyalama ya da politika aracı olmaktan alıkoyan, ona hümanist, ulusal ve artistik niteliklerini veren bu karmaşık yapısıdır.

Roman gibi, öykü gibi, çağdaş sinema da doğrudan **«değiştirmek gerektiğini»** söylemez, ama değişmesi gerekeni, görüntülerin yarattığı genel izlenim ile **«sezinletir.»**. Bu işlemin sonucunda verilecek yargı doğrudan doğruya seyircinin bilincinde oluşur. Sinemada bu çetin işlemi gerçekleştiren içerik ve biçim, güçlü bir yaratıcılıkla sağlam bir gözlem ve bilginin ortak ve zor ürünüdür.

**Türk sineması henüz toplumun hiçbir kesitinin gerçek bir yansımasını verememiştir.** Bu, aslında, uydurma delikanlılarla uydurma kızların, uydurma kötü insanlarla uydurma iyi kişilerin sinemasıdır. **Toplumun genel bir panaromasını, onun mitosları ve diliyle ortaya koymaktan yoksun olan Türk sineması, zevksiz bir tekrar'a mahkûm olmuştur.** Türk toplumunun dramı da, bu iğreti yapı içinde, görülmemiş bir biçimde açığa sürülmüştür. Oysa sürgün edilen gerçek yaşantı ve gerçek tipler, taşıdıkları zenginlik ve derinlikle, sanatın hiçbir alanında sinemadaki kadar güçlü bir anlatım ortamı sağlıyamazlardı Türk sinemasında hiç de az olmayan **«yüzey»** halkçıları henüz sanatçı değil, **«söylev»** verme dönemindeki kötü propagandacılardır O yüzdendir ki, bazan 2-3 dakikalık diyalog makaslanınca, ortaya ayni anlamı yaratacak bütün bir dramatik gerilim, görüntülerle sürekli **«ifşâ»** edilmiş bir gerçek bulunmadığından, filmler sinemasal bir değer taşımaz, hiçbir şeyi getirmez, hiçbir şeyi söylemez duruma düşmektedirler

2. Türk sinemasının sansürle çatışmasındaki gülünçlük de, çokluk, sanatla ilgisiz bu yavanlıklardan doğmaktadır Oysa, **«Roma'ya giden binlerce yol bulunduğu»** eski bir gerçektir ve bir başka gerçek de, örneğin İkinci Dünya Savaşı' sonrası sinemasının çıkış noktası olan **«Yeni Gerçekçilik»** in daha **Mussolini** faşizmi günlerinde başladığıdır. ([15]) Sansür aslında çeşitli kısıtlamalarıyla dünyanın her ülkesinde önemli bir sorundur; yeryüzünde çok az film sansürden doğrudan doğruya çıkabilecek niteliktedir. Bu çıkışın yollarını bulmak çağdaş sinemacının görevidir.

3. Türk sineması sosyal ve politik yönlerden ilgiyi çekemediği gibi, insancıl bir dramı, örneğin **bir aşk serüvenini** bile derinlemesine işleyip, anlatabilmekten uzaktır. Oysa, çağdaş sinemanın en kalıcı yanı, filmlerin insancıl bir belge olarak taşıdıkları değerlerdir. Türk sinemasında böyle bir insancıl açılışı sağlıyacak **hümanist tem'**ler, sansürün ya da prodüktörün tepkisini yaratacak alanın da dışındadırlar. **Burada ideolojik bir içerik değil, yaratıcı bir senaryocuyla yaratıcı bir rejisörün kendinden katabileceği hümanist değerler, zenginlikler söz konusudur.** Türk sineması, derinlemesine işlenmiş karakterlerin, durumların, kişisel sentez ve yorumların da sineması değildir.

4. Türk sineması, çağdaş teknik bulgu ve gelişmelere de yabancı kalmıştır. **Ses, sahne düzeni, kurgu** gibi alanlarda ortaya çıkan yeni anlatım ya da kullanış biçimle filmleri çok daha kusursuz bir bütünlüğe eriştirirken, yerli sinema bildiği yollardan ayrılmamıştır. Özellikle **«ses»** in elde ettiği yeni boyutlar, efektlerin dramatik gerilimi arttıracak biçimde kullanılması, sesle geriye dönüşler ve iç monologlar, Türk sinemasında kendi yararlanılış biçimlerini bulamamışlardır. Görüntü yerine **söz'**e dayanan bir sinemanın, kendisi bakımından böylesine önemli bir etmeni olsun geliştiremeyişi, kendisini aşma konusunda ne denli güçsüz kaldığının bir başka delilidir Türk sineması değil ses'in değerlendirilmesini, başarmayı, iyi diyalogcular yetiştirmeyi bile gerçekleştirememiştir. ([16])

5. Türk sinemasının uluslararası bir ortama ulaşmayışı, yarattıkları bütün sınırlamalara rağmen teknik yetersizliklere de bağlanamaz. Çağdaş sinemanın getirdiği önemli özelliklerden birisinin de **«teknik özgürlük»** olduğu daha önce belirtilmişti. **Rosselini** daha 20 yıl önce **«Roma, Citta Aperta Roma Açık Şehir»** i, araba içlerine, damlarına yerleştirdiği kameralarla çekmeğe başlamış, ama, filmin fotoğrafisindeki yetersizlikler, pürüzsüz bir güzellik ve anlama ulaşmasına engel olamamıştı. ([17]) Bugün, Fransız **«Yeni Dalga»** kameracılarının başlıca niteliği, çokluk gün ışığında en basit kameralarla çalışmaları, en zor hareketleri bile elde kullandıkları aygıtlarla gerçekleştirebilmeleridir. Türkiye'de bugün hiç olmazsa üç dört rejisöre, istediğini verecek çapta birkaç kameracı bulunduğu su götürmez bir gerçektir.

**Stüdyo, dekor, kostüm** gibi sorunlar için de Türk sinemasının öne sürebileceği özürler, çağdaş gelişmeler karşısında önemini yitirmektedir. Parklar, dükkanlar, eski evler, kahveler yeni sinemanın **doğal dekorlar'**ıdırlar. Artık doğal gün ışığı, doğal gece ışığı filmler için yeterli duruma gelmektedir Bu gelişme ışık, dekor, kostüm gibi sorunları tümüyle değiştirirken, yürekli bir rejisöre yaşadığı evrenin gerçeğine çok daha rahatlıkla yaklaşmanın yollarını da kendiliğinden açmaktadır.

6. Çağdaş sinemanın bir başka niteliği olan **«denemeci»** karakteri de, Türk sineması daha tanımış değildir. Oysa, **Welles'**ten **Resnais, Reisz** ya da **Losey'**e kadar uzanan araştırma ve deneme tutkusu, bir sinemanın gelişmesinde en önemli etkenler arasındadır. ([18]) Gerçi ekonomik nedenlerle Türk sineması için, ayni sahnenin değişik biçimlerini filme almakta, bazan bir tek plânı bile farklı açılardan birçok kere çekmekte, bazan da kurgu sırasında kesin seçimi yapmak üzere bazı bölümleri ayrı yorum ve sonuçlara göre üç dört kez düzenlemekte büyük güçlükler yok değildir. Ancak, Türk sinemasının **«patron»** rejisörleri için bu sorunda da, gerçekten önemli bir film yapmağa giriştikleri anda ağırlığını yitirecektir. Ustelik, Türkiye'de **«tekrar»** lar yapılmıyor da değildir. Ama bu, çokluk, rejisörlerin deneme isteğinden değil, salt ne çekeceklerini bile doğru dürüst kararlaştırmamış

olmalarından ileri gelmektedir. Senaryosu, çekim düzeni filme başlanırken daha bitirilmemiş, diyalogları bile tamamlanmamış bir sinemada, ona canlılığını katacak **«denemeci»** nitelikten söz etmek yersiz kalmaktadır.

Toplam kesin ve acıdır: Çağdaş sinemanın eriştiği boyutlarda, **Türkiye**'nin daha haritadaki bir nokta kadar olsun yeri yoktur. Oysa, Türkiye'yle ayni durumdaki bazı ülkeler, kendilerinin haritadaki noktanın da ötesinde bir varlıkları olduğunu duyabilmişlerdir. Bu duyuruş, herşeyden önce, bir **yaratıcılık** ve **duyuş** sorunudur. Sinema okulları, devlet yardımları ya da devlet sineması... Ama bütün bunlar bir yerde yine de tek başına hiçbir şeyi çözümleyemeyecek sorunlardır İş, kameranın arkasındaki güçlü ellerdedir, yüreklerdedir. Çağdaş sinemanın büyüklerinin yarısı belirli bir sinema eğitiminden gelmişlerse, öteki yarısı da bunun tam karşıtı yollardan kimliklerini bulmuşlardır. Sinemada, **Griffith**'le **Chaplin**'den bu yana insancıl değerlerle yüklü bir film, teknik, politik ya da ideolojik nitelikleri, eksiklikleri ne olursa olsun, kendi varlığını tanıtabilmiştir.

Sinemanın büyük kurtuluşu, insancıl değerlere ulaşabilmesiyle başlamıştır. Teknik ve estetik sorunlar bu yolda ancak araçlardır.

XX. yüzyılın ikinci yarısında, Türk sineması hâlâ hiçbir insancıl değer taşımamaktadır. Türk sineması, toplumsal ya da politik sorunlar bir yana, **doğrudan doğruya kendi insanına yabancı**'dır.

## VIII

**«İyice düşün bu bütün yaşamamızdır»**
**Fazıl Hüsnü DAĞLARCA**, Batı Acısı (İstanbul, Varlık Yayınevi, 1958) S. 71, LIX. şiir.

GERÇEKTE, çağdaş dünya sineması karşısında Türk sinemasının yerini ve sorunlarını araştıran bir inceleme, sonucu çoktan belli bir durumu, delilleriyle yeniden ortaya koyma çabasından başka bir iş değildir. Bu sonuca sinema adamları bile katılmaktadırlar. Katılmadıkları ya da anlıyamadıkları tek şey, bu sinemanın **kurtuluş yollarının yine kendi içinde yarattığı** gerçeğidir.

Sinemacılara göre, herşey, bir genel **«sıçrama»** sorunundan ibarettir. Türkiye kendi iç devrimini başardığı gün, sinema da ayni sıçramayı yapacaktır.

Ne güçlü bir büyüye, ne korkunç bir sihirbaz eline sahip olmalı bu **«sıçrama»?**

Çünkü, herkes, hiçbir şey yapmadan onun gerçekleşmesini bekleyecek ve sonra o, dayanılmaz gücü, cümle çirkinlikleri bir anda ortadan kaldıran bağışlayıcı tılsımıyla yıllardır değişmeyen kültürel üst yapıyı birdenbire sınırsız enginliklere ulaştıracaktır.

Bir anlayışsızlık değilse, bu ancak bir **«istihza»** olabilir. Değiştirme eylemi, devrimci çaba ve pratik olmadan hiçbir an düşünülemez. Bu **kaba madde**'ciler, **«koşulları özellikle insanların değiştirdiğini ve eğitimcinin kendisinin de değişmeye ihtiyacı olduğunu unutuyor»** lar. ([19]) Türkiye'de çok alanda olduğu gibi, sinemacılar da, değişimi engelleyen koşulları sıralarken, söyledikleri, o koşullara **«boyun eğdikleri»** gerçeğinden başka şey değildir. Bu yorgun sinemacılar, salt yaratıcılık kısırlığının değil, yüreksizliğin de anıtlarıdırlar; zira, engelleri aşma yürekliliği aslında en büyük yaratıcılıktır.

Oysa, bir yerde herşey ne denli açık ve **«gül»** işte ne kadar ortada. Bekledikleri coşkun cümbüş, onlara herşeyi yarattıracak esin, içinde yaşadıkları yaşam'dan başka bir yerde değildir. Kurtuluş yine bu ortamda, yine bu koşullarda ama ona karşı - olacaktır.

Sinemayı, kendilerine kollarını açmış gerçeğin ortasında ancak yaratıcı sinemacılar değiştirebileceklerdir.

**KAYNAKLAR**


[1]) Ivor Montagu, **Film World** (Londra, Penguin Books, 1964) S. 34

[2]) Nijat Özön, **Türk Sineması Tarihi** (İstanbul, Artist Yayınları, 1962) S. 21

[3]) Ibid, S. 36

[4]) **The First Statement of the New American Cinema Group,** Film Culture, No: 22-23 (Yaz 1961) S. 131 133

[5]) Raoul Coutard, **Light of the Day,** Sight and Sound, Cilt: 35, No: 1 (Kış 1965/1966) S. 9-11

[6]) Penelope Houston, **The Contemporary Cinema** (Londra, Penguin Books, 1963) S. 186-187

[7]) Ado Kyrou, **L'art du Cinema Antolojisi** (Paris, Editions Seghers, 1960) S. 380

[8]) Guido Aristarco, **Fellini 8 1/2**, Yeni Sinema, No: 2 (Nisan/Mayıs 1966) S. 4-6

[9]) Henri Agel, **Les Grandes Cinéastes** (Paris, Editions Universitaires, 1959) S. 264

[10]) Ingmar Bergman, **Away with improvisation This is Creation,** Films and Filming, Cilt: 7, No: 12 (Eylül 1961), S. 13

[11]) Eric Rhode, **Satyajit Ray A study**, Sight and Sound, Cilt: 30 No: 3 (Yaz 1961) S. 133

[12]) Ivor Montagu, op. cilt. S. 127

[13]) Penelope Houston, Op. cilt S. 184

[14]) Claire Clouzot, **The Young Turks of Spain,** Sight and Sound, Cilt 35, No: 2 (İlkbahar 1966) S. 68 - 69

[15]) Henri Agel, op. cilt. S. 263

[16]) **Türk filmlerinin sessiz olarak çekilip sonradan dublajının yapılması sırasında, tiyatro oyuncularının sinemaya tam anlamıyla aykırı ses kullanışları yüzünden çok daha çirkinleşmesi sonucu da doğmaktadır. Dublaj gerçekte özellikle son yıllarda en büyük yabancı filmlerde bile başvurulabilen bir yoldur. Uluslararası oyuncu kadroları bazı filmlerde dublajı zorunlu kılmaktadır. Ama dublaj, filmlere dünyanın ender ülkesinde Türkiye'deki kadar kötülük edebilir. Çevirdikleri filmlerin dublajıyla olsun ilgilenmeyen, seslerin seçimini bile filme bütünüyle yabancı dublaj rejisörlerinin eline bırakan rejisörler çağdaş sinema içinde kendilerine elbette bir yer bekleyemezler.**

[17]) Parker Tyler, **Classics of the Foreign Film,** (Londra, Spring Books, 1962) S. 142

[18]) Orson Welles, **Yurttaş Kane** (Ankara, Bilgi Yayınevi, 1965), Nijat Özön'ün açıklama yazısı, S. 21-25

[19]) Karl Marx, **Feuerbach üzerine Tezler,** III. F. Engels, **L. Feuerbach ve Klasik Alman Felsefesinin Sonu** (İstanbul, Sosyal Yayınlar, 1962) S. 52

t.kakınç

# TÜRK SİNEMASININ BOYUTLARI

Her ülkede iyi de vardır, kötü de. Sözgelişi; halktan yana politika ve politikacı ile halkın karşısında yer almış politika ve politikacı da vardır Yararlı kuruluşlarda vardır, çıkarcı kuruluşlar da; iyi gazete vardır, kötü gazete de; iyi aydınlar, kötü aydınlar vardır, iyi yazarlar da, kötü yazarlar da.

Yine Türkiye'de iyi tiyatro kadar kötü tiyatro da vardır İyi ile kötünün sarmaş dolaş olduğu ülkemizde, yalnızca sinema yoktur; yani, sinemanın ne kötüsü vardır, ne de iyisi!

Politikanın iyisi için de, kötüsü için de önce halk vardır, sonra siyasal kuruluşlar, sonra bunu kendine uğraş edinmiş kişiler.. Genellikle aydın oluşun gereklerini okumaya, okuduğunu sindirmeye, iyi bir eğitimden geçmeye bağlarlar: Bir dünya görüşüne sahiplenme de aydın olmanın baş koşuludur.

Gazetenin iyisi, kötüsü önce okur yığınları ister; yazar kısmı da öyle.

Şunu demeye getiriyorum: Birşeyin iyiliği olsun, kötülüğü olsun, onu yapanlara, yapılanlara bağlıdır En başta yapanlara tabii!..

Türkiye'de sinemayı yapanlar yoktur.

İşin burasında bir kızılca kıyamettir kopabilir: «Vay, demek öyle ha? Peki bunca yılın **Lütfü Akad**'ları, **Atıf Yılmaz**'ları, **Osman Seden**'leri, **Memduh Ün**'leri, **Metin Erksan**'ları, **Halit Refiğ**'leri, **Ertem Göreç**'leri, n'oluyor peki? Onlar ne peki?» diye sorulabilir.

Hiç **«ara kuşak»** sözünü duydunuz mu? Bir kuşak gelir; işin başına oturur, çalışmalarına başlar. İşin sürekliliği bakımından, bu kuşağa mutlaka **«ihtiyaç»** vardır, bir; sonradan geleceklere örneklik etme, bir çeşit geçit vermede köprü görevini bu kuşağın yüklenmesi zorunludur, iki.

Yakın politik geçmişimize bakınız: DP için CHP, 27 Mayıs Devrimi için DP; AP için de 27 Mayıs Devrimi, mutlaka gerekliydi. Bugün bağıra çağıra toplumculuktan söz ediliyorsa, bunun borcu; geride bıraktığımız, şimdiki yeni kuşakların pek hatırlayamayacakları eylemci kişilere, dergilere ve gazetelere aittir.

CHP kötü yöneticileri ve kötü yönetimiyle DP'ye, DP daha aşağı bir davranışla 27 Mayıs Devrimine, 27 Mayıs Devrimi de aşırı iyimserlik ve şaşırtıcı gevşekliği ile AP'ne ana kaynaklık etmiştir.

**Sabahattin Ali, Fahri Erdinç, Memduh Şevket Esendal;** Mahmut Yesari, Reşat Nuri Güntekin ve kuşağının hazırladıklarıdır. Onlardan sonra gelen kuşak da **Orhan Kemal**'leri, **Sait Faik**'leri hazırlayacaktı.

Bugün Türk tiyatrosu ne **Kel Hasan**'ların, ne de **Mınakvan Efendi**'lerin tiyatrosu değildir; ünlü **«Darülbedayi»** tiyatrosu da değildir. Yeni Türk tiyatrosunun yazarları dünün kötü tiyatro yazarları, **Şinasi**'ler, **İbnurrefik Ahmet**'ler, **Musahipzade Celâl**'ler hazırlamıştır

Bugün artık Türkiye'mizde **Şeker Ahmet Paşa** fırçasıyla tuval boyanmıyor elbet!.

Dünün **Muhsin Ertuğrul**'u olmasaydı - ne kötü sinemacıdır Ertuğrul, bilir misiniz? - bugün, bu tür bir karşı çıkışta «peki onlar n'oluyor?» diye öne sürülen kuşak olmayacaktı. Başlangıçta bunu da bilmekte fayda vardır.

Ara kuşaklarda yer alan kişiler, genel olarak, başarılı olamamışlardır Tek tük kişisel çıkışlar da bir kuşağı temize götürmek için yeterli sayılmamalı.

**Metin Erksan**'a **«Susuz Yaz»** ından ötürü alkış tuttuk da n'oldu? **Erksan**, kendini aşabildi mi, bir büyük güçle yenileyebildi kendini?

Suçlanan şimdiki **«iktidar kuşağı»**, kendini garip garip yollardan savunuyor da, biri olsun çıkıp «evet, suç bizimdir, çünkü bizim gücümüz bu kadardır ve daha fazlasına yetmemektedir.» deniyor, diyemiyor.

Bir kuşağın bütün takımıyla işin üstesinden gelmesi hem mümkündür, hem değil. Suçu kendinde bulmadıklarında, ister istemez yükleyecek başkalarını tutup kurban vereceklerdir. Bu, prodüktördür, işletmecidir, senaryocudur, oyuncudur Bazı bazı devleti de suçluyorlar: «Bize yardım elini uzatmıyor da... Bize yapacağımız iyi filmlere **«prim»** vermiyor da...» diyorlar

Devlet, bir yerden sonra üzerine düşeni fazlasıyla yapmıştır; hiç bir ülkede bir ticaret alanında bu çeşitten kışkırtmacı ve bol keseden bir **«rüsûm indirimi»** tanınmamıştır. Ayrıca yine hiçbir ülkede, yapımcılara vergi kaçırımı sağlayan bir **«amortisman»** çıbanı yoktur

Bir de şu sansür dediğimiz türkülü masalımız var. Yeri geldi mi, sansür, bir kalkan biçimine sokulup hemen ardına geçiliyor: «Ah, ah! Şu sansür olmasa... Biz... O zaman...»

Bizim sansür yönetmeliğimizden çok daha ağırına sahip İspanya'da bir **Bardem**, bir **Berlanga** nasıl çıkabiliyor; eski usta **Luis Bunuel** nasıl ve hangi akla hizmetle kalkıp yeniden İspanya'ya dönüyor ve birbiri arkasına o ülkede filmler çevirebiliyor? Bu nasıl oluyor peki?

Sansürümüz daha yumuşatılsa, ya da hiç olmasa; **ara kuşak** sinemacıları bize kendi ölçülerimiz içinde iyi film verebilecekler mi?

Ben sanmıyorum.


TARIK DURSUN/KELEBEKLER ÇİFT UÇAR. 1964


DUYGU SAĞIROĞLU/BİTMEYEN YOL. 1965

Türkiye'de bugün sinema yaktur ama yapanlar vardır Bu cümle size bir çelişme gibi gelebilir Tersi de ileri sürülebilir çünkü; sinema vardır, fakat yapanları yoktur Once şurasını belirleyeyim: sinema sözcüğü ile iyi sinemayı kasdediyorum tabii!.

Gerçekte bu iki cümle de birbirleriyle sıkı sıkıya bağlıdır. Sinema varsa, yapanı da vardır; yoksa, ne sinema vardır, ne de yapanı.

Fakat işi **«ara kuşak«** açısından ele alırsanız, o zaman ortaya hem sinema çıkacaktır, hem de yapanları.

Çok şey söylüyorlar: iyi film yapamamavı toplumumuzun batıya karşılık temel yapısının değişikliğine bağlayanlar var; yanı sıra alaturkalığa, lâubaliliğe, işletmecilik düzeninin bozukluğuna; asıl doğrunun davul zurnanın keyfine varmada ve süngü zoruyla Beethoven dinletmemede olduğuna bağlayanlar da arada seslerini yükseltiyorlar.

Bir bölüğü de «film sayısı azaltılırsa, belki o zaman » diyor. Bir bölüğü «işletmeciler..» diyor; aşırı uç temsilcileri birbirlerinden ayrı hava çalarak ver yansın ediyorlar Biri; «.. sinemanın düzelmesi genel düzenin düzelmesine bağlıdır» derken öbürü de «ekmek parası..» diyor, diyebiliyor.

Sinemaya yeni girip kendine hemencecik bir aslan payı çıkaracağını sanan bir başkası da iyi niyetle çevirdiğine inandığı bir filmini uluslararası bir film şenliğine göndermiş; **«teknik yönden zayıftır»** deyip geri göndermişler; o da laboratuarı **«asıl suçlu»** gösteriyor.

Teknik öyle mi? İşte şimdi sorunun asıl can alıcı noktasına gelmis bulunuyoruz.

Her işin bir kuralı ve olanakları vardır Sinema için de. Sinema yapacak kişinin bu kuralı ve **«mevcut»** olanakları nasıl kullanacağını öncelikle bilmesi gerekir.

Sinema için kullanılan senaryo, oyuncu, kamera, mekân ve laboratuar bunlar arasındadır. Gerçi en başta yaratıcı güç gelirse de, bunu sinemacılarımıza kabullendirmek mümkün değildir. Çünkü dünyada en kolay sinema yapma yeteneği bizim ülkemizdedir. «Ben film yapacağım» dediniz mi, kolaycacık bir yapımcı ve **«imkân»** bulursunuz. Bunun üstesinden gelebilir misiniz, becerir misiniz sinema yapmayı; bilginiz gücünüz var mı? Kimse sorgu sual açmaz. Bu denli bir gelenek yoktur; gelmemiş yerleşmemiştir hiç.

Ben film yapmayı çokluk, yazı yazmaya benzetiyorum Mektup yazmak için en yalınından yazı yazma yoludur çünkü - bile kişinin kişinin önce okuma yazma bilmesi zorunludur. Bunu bilecek sonra büyük harf, küçük harf virgül, nokta, noktalı virgül nerde ve nasıl kullanılır nerde satırbaşı yapılır? Hep bilecek bunları da, sonra mektup yazacak, meramını karşısındakine anlatacak.

Sinemacılarımızın büyük çoğunluğu, okuma-yazma bilmeden mektup yazmaya kalkan bilgisizleri hatırlatıyor. Üstelik bir büyük ayırım daha var: **«büyük meseleleri»**, çeşitli **«yurt sorunları»** nı; daha bu nece yazdıkları bilinmeyen mektuplarında da anlatmaya çalışıyorlar

Pantomima dediğimiz şey, işte o zaman kopuyor ya zaten. Ne yazan ne yazdığını, ne de yazılan yazılarının ne olduğunu anlamıyor çünkü.

Senaryolarımız, gerçi teknik bir güç gerektirir; ama, bir yerden sonra senaryo demek yalın bir teknik demek değildir elbet. Bizde, edebiyata kesinlikle yer yoktur Ağdalı bir **«üslûp»** la kaleme alınan sözde karşılıklı konuşmalarla, parçalı ve kopuk birer foto-roman düzenlemesine girişilir

**«İktidardaki kuşak»**, kendini herşeyden sorumlu saymaktadır Toplumsal gelişmede mutlaka kendileri de paylanmak isterler Yanlışlık da, yanılma da buradan gelmektedir. Bütünüyle mülkiyetin savunmasını yapan bir film hem sağ kesim, hem de sol kesimce gürültülere **«sebep»** olur Sağcılar, «komünistler sinemayı bastı..» deyip bindikleri dalı keserlerken, solcular göz yaşartıcı çıkışlarla filmi sağcılara karşı **«aslanlar gibi»** savunurlar.

Özel sektörü **«mazlum ve masum»** saydıran bir başka film, yine iki kesimi birbirine düşürür. İçinde «ah, ah şu bizim onmaz yoksulluğumuz.. Şu yoksulluk olmasa bir..», ya da «tabii o ağa, parası da var, pulu da.. Dilediğini yaptırır Biz koskoca bir ağayla nasıl başa çıkarız? Fakat bu ağanın yaptıkları da yanına kalmaz elbet..» gibisinden sözleri filmin kahramanları - yeri olsun olmasın - ettiler mi; o senaryo, hemen bir değer kazanıyor, toplumcu olur ve filmi yapan da «biz üzerimize düşeni yapıyoruz. Düzenin iyiye doğru gitmesini savunuyoruz..» deyip böbür böbür böbürlenir.

En gülüncü, aklı başında bilinen birinin yalın kılıç ortaya atılarak; «Türkiye'de iyi film yapılmamasının tek nedeni, marksizmi bilmememizdedir..» demesindedir.

Şimdi, bu konuda bilirkişi saydığımız bir **Divitçioğlu**'nun, bir **Avcıoğlu**'nun, ya da bir **Aren**'in çalyaka sinemamıza getirilmeleri mi gerekir? Getirdiğimizde iyi film yapacaklarını mı işaretler bize?

Sorarım!

Bir yazarımız, şunca ünlü romancımızın, hikâyecimizin ortada durup durduğu halde, niçin sinemacılarımızca yararlanılmadıklarını soruyordu.

Burada iki şeyi birbiriyle karıştırmamalı: sinemanın edebiyatçıya ihtiyacı vardır ya; herşeyin üstünde, gerçek sinema senaryocusuna sinemanın daha çok ihtiyacı vardır. **Zavattini** ne hikâyeciydi, ne de romancı. Ama çağımız sinemasında, **«en büyükler»**, arasında rahatlikla yer alabiliyor.

Bu, elbette edebiyatçılar sinemaya burunlarını sokmamalılar anlamına gelmemeli. Senaryo yazarı, teknik güçle **«silâhlandığından»**, düşünme ve kurgu açısı bakımından kendinden kat kat üstünlük taşıyan edebiyatçıya mutlaka ihtiyacı vardır. Hele az gelişmiş ülkelerdeki az gelişmiş sinemaların çalakalemci senaryo yazarlarına bakarak edebiyatçılar, toplumlarını onlardan çok daha iyi tanımaktadırlar. Gerçek amaç halka varmak, halkla ilişki kurup köprüler indirmekse; yapılması gerekenlerin başında, bu edebiyatçı - senaryocu işbirliği mutlaka zorunludur.

**Astruc**, «sinemacının kalemi, kameradır» diyor. Gerçektir bu. İyi sinema yapma; tek aracı kamera ile başlıyor, yine kamera ile son buluyor. Türk sinemasında kameralarına **«hâkim»** fotoğraf direktörleri vardır. Bu gün - eski kuşak oluşuna karşılık - bir **Kriton İliadis**'i, bir Turgut **Ören**'i, bir **Çetin Gürtop**'u, bir **Orhan Kapkı**'yı kimse görmezlikten gelemez. **İliadis**'i saymazsanız, çoğu klâsik eğitimden geçmiş kişiler değillerdir. Ama bilinçsizce bir sinema bilincine varmışlardır hepsi de. Genellikle çoğu ışık yapıcılığından geldiklerinden, en gerekli ögeyi, ışığı ustalıkla kullanmaktadırlar. Resim ve resim geçmişi ile ustalıkları üzerine bir bildikleri yoktur; ama, yine de bir çerçeve beğenisine varmışlardır.

Peki nasıl varmışlardır? Orasını kendi deneylerime bakarak ben de kesinlikle çıkaramıyorum.

Bu, sanırım, herşeyden önce kamera gerisindekine duydukları güvenden doğuyor. O kişiyi yanıbaşlarından kaybettikleri an, bütün güçleri de, beğenileri de kayboluveriyor. Bir örnek vereyim size: **Atıf Yılmaz**, **«Seni Kaybedersem»** filminde **Çetin Gürtop**'la ortak bir çalışmaya girişmişti. Konu, senaryonun kötülüğünden filmi de kötüye vardırmıştı ya, fotoğraf düzeni bakımından **«Seni Kaybedersem»** filminde **Çetin Gürtop**'la ortak bir çalışmaya **«Düşman Yolları Kesti»** si; **Kapkı**'nın **«Kelebekler Çift Uçar»** ı başarılı sonuçlar sağlamış filmlerdendir. **Akad**, bu türde bir başarıya **Ören**'le **«Yangın Var»** da ulaşmıştı. Burada adını andığım filmlerde rejisörle fotoğraf direktörünün çabalarını yaman bir güçle desteklemiş ışık direktörlerinin yerini de belirtmeliyim. Yerini ve önemini. Biz, her zaman sinema oyunu ile tiyatronun getirip önümüze diktiği o yanlış oyunu birbirinden ayırt edememişizdir. Yanlışlık, gerçekte rejisör yerine oyuncudan gelmiştir de ondan. Çünkü Türk sineması uzun yıllar, tiyatrocuların elinde hadım oyunlara çanak tutmuştur. Oyuncu ve oyun geleneği hep bu çıkmaz yoldan gelmiştir.

Sinemamızın yenileşme çabası, **«sokaktaki adam»** ın kamera önüne gelmesiyle başlar. Fakat, yoruma yararlı olacak esnekliği veren eğitimden yine yoksundur Eğitimsiz rejisör de, yorum dışıdır. Bu durumda, canlandırılan kişilerin düş içi ve gerçek dışı olmalarını niçin yadırgamalı?

Objektif, hiç bir aşırılığı bağışlamıyor. Tiyatro için bu, tam tersine oyuncunun sevap hanesine kaydedilecek bir oluştur. Tiyatro oyuncusu, davranışlarını bütünüyle en arka sıradaki seyircisine de duyurmak zorundadır. Oysa sinema, bu çeşit bir zorunluğun çok ötesindedir.

Bazı bazı bir **Erol Taş**'ın, bir **Kadir Savun**'un, bir **Ahmet Mekin**'in, bir **Hülya Koçyiğit**'in oyunlarına bakarak, şaşkınlığa düştüğünüz olmuştur. **Eşref Kolçak** da çok şaşırtır sizi. Bu oyuncular, bütün yumuşaklıkları ile iyi yuğurulmaya hazırdırlar. Fakat çoğu başarılı saydıklarınızda, yorum, rejisörün değil, kendi kendilerinindir. Bir rastgelelik içinde aşıklarını çok oturtmuşlardır.

Peki, sonra?

Sonrası yoktur.

Bir filmin çekim süresi boyunca, kamera gerisinde duran adamın yapacağı hem çok iş vardır, hem de hiç bir iş yoktur. Vardır; oyuncularını, konusunu, yaratacağı etkiyi, aydınlık ve çözümcü bir yorumu; iyi trafik düzenlemesi - mizansen -, seçimci bir mekân bulumu, iyi çerçeveleme ve akılcı bağlantılarla yürütebiliyorsa, ne âlâ!.

Yoksa, bütün bu dediklerim oturduğu yerden de yapılabilecek şeylerdir. Koyar kamerasını, alır oyuncusunu sürekli bir objektif değiştirmeciliğinde çeşitli büyüklüklerde resimlerini çekerek **«dialoglarını söyletir»** ve işini bitiriverir.

**Semih Evin** böyle yapıyor, **Ümit Utku** böyle yapıyor, **Ülkü Erakalın** böyle yapıyor; **Zafer Davutoğlu** ve eşdeğerdeki rejisörlerimiz hep böyle yapıyorlar.

Bir oluşun, bir anın, bir sözcüğün altını çizmek için; ya da buna benzer bir başka çözümleme için rejisörün elinde iyi anlatım olanakları da vardır: kaydırma (travelling) gibi, vinç gibi... Kameranın üç ayak üzerine çakılı kalması zorunludur diye bir kural yokken adını ustalar arasında saydıran bir rejisörümüzün, sete çıkar çıkmaz ilk sözünün, **«kaydırma yapmam»** olmasına ne demeli?

Neden ama? Yeri varsa, altını çizmede kaydırma yararlı olacaksa; neden?

Bir eline çabukluk, bir haydicilik içinde bunlara pek aldırış eden yok. Gerçi, bir kitabın iyiliğine, ya da kötülüğüne kâğıdının kalitesi ile baskısının büyük oranda etkisi olmaz ama, parşömen kâğıdına da elleme kömürüyle yazı yazıldığı ve bunu dürüp büküp kitaptır diye yutturulduğu hiç görülmemiştir.

Sözgelişi, laboratuarı suçlasak, acaba temize çıkabilir miyiz? Ben sanmıyorum. Çünkü bugün Türk stüdyolarında bir **Şadan Kamil**, bir **Hilmi Başcan**, bir **Selâhattin Eryavuz** varken, bu türde bir suçlamanın da yeri yoktur.

Evet, bir filme hazırlanmış banyoda beş filmin yıkandığı doğrudur, ama bir film için hazırlanmış bir banyodan tek bir filmin çıktığı da **«vakıa»** dır ve sonuç, yine de **iyi**'ye varmamıştır.

İki günde de seslendirme yapılıyor, evet! Uydurma plâk-

larla fon müzikleri derleniyor, evet!. Ama dublaj salonunu onyedi gün kapatan, Ankaralardan bir uçak dolusu orkestra üyesi getirtip özel besteler çalınan filmler de oldu. **«Karacaoğlanın Kara Sevdası»** iyi film miydi? Değil tabii.

Size birşey diyeyim mi? Bunlar avunma bile değil.

Hem ülke olarak, hem de sinema olarak bize pek benzeyen - şimdilerde benzemiyor ya, neyse - Yunanistan'da bir **Cacoyannis**'in nasıl çıktığını düşünmeli asıl, düşünmeli de ders alınmalı.

**«Stella»** yurdumuzda da gösterildi. Sineması ilkeldi. tek kelimeyle. Niçin saklamalı, hep çatıp durduğumuz **Nejat Saydam**'ın, **Muharrem Gürses**'in ve **Sırrı Gültekin**'in sinemaları; **Cacoyannis**'in sinemasından çok daha iyi sinemaydı.

Senaryonun temeli konu, üstelik **Merimée**'nin **«Carmen»** inden aktarılmıştı. Kamera usta işi değildi, oyuncuları çarpıcı bir oyun vermiyorlardı - ama yine eli yüzü düzgündü oyun - laboratuar da bizimkilerden daha ilkeldi.

Böyleyken **«Stella»** yı **United Artists** satın aldı ve bütün dünyaya dağıttı; Cacoyannis, **«dünya çapında»** bir rejisör oldu, çıktı.

Niçin?

**«Stella»** tepeden tırnağa Yunan filmiydi de ondan. Ve bütün gücünü bu ulusallığından alıyordu.

Bugüne kadar çevrilmişler arasında bana bir tane **«Türk filmi»** gösterebilir misiniz?

Asıl ana sorun budur bence. Türk filmi yapabilmek, ulusal olabilmek. Bir filmi ulusal kılan nitelikleri bir araya getirebilmek!.

Bunu **«iktidardaki kuşak»** yapamıyor. Sonradan gelenler de işin laf-ı güzâfında, Çalçene vakit öldürüyorlar ve - ne acıdır - durmadan kendilerini savunuyorlar.

**Ertuğrul** kuşağı, **Akad**'ların kuşağına aracılık, köprülük etmişti. **Akad**'ın, **Yılmaz**'ın filmleri, bir öncekilere bakarak daha bir **«filmdi»** tabii. **Memduh Ün**, içlerinde ilk kişidir **«Eleştirmecilerin yüz akı»** diye göklere uçurduğumuz **Halit Refiğ**, ilk filminin ardından, çevirdiklerinin anlaşılmadığını ileri sürüyor. Unutulan; sinemanın bir bilmece - bulmaca olmadığıdır Anlaşılmamışsa...

Peki ama, niçin anlatamadığı düşünülmüyor, ben orasını çıkaramıyorum.

Montajın sinemadaki yerini ve önemini de kabul ediyorum. Yalnız Türk stüdyolarında montajcı yerine **«kolaj memuru»** vardır. Yani, bir elinde makas, öbür elinde aseton, yapıştır Allah yapıştır!. Oysa bir **Henri Colpi** olmasaydı, **Alain Resnais** zor çıkardı **«Hiroshima Mon Amour»**-un altından!

Türkiye'deki rejisör diye imza atanların büyük çoğunluğu iki plânın birbirine nasıl bağlanması gerektiğini bile bilmezler Yalnız alaturka bir kurnazlıkları vardır: her sekans için yedek **yakın plan** çekerler. Zora geldiler mi, karşılıklı iki **yakın**'ı işlerler ve böylelikle **«vatanı kurtarırlar»:** Montajcı hiç birşeye karışmaz. Susar. Ne yaratıcı bir yanı vardır, ne de gücü. Türk sinemasında susmanın tek yakıştığı insan, bu montajcıdır.

Başka ülkelerde, sinema, sürekli bir kuşak değişikliğine uğrar. **«Yeni Dalga»** cılar, **«Kızgın Kuşak»** ve **«Özgür Sinema»** cılar; gelmeden çok önce, yerlerini ve kendilerini hazırlamışlardı. Değiş-tokuş, o yüzden sıkıntısız ve zorluksuz oldu.

Türk sinemasında da bir değişikliğe, bir yenilenmeye ihtiyaç yok değildir. Değildir ya, kimlerle, hangi, **«kadro»** ile bu yapılacaktr? Yeni kişilikte bir sinemacı **«kadro»** su, henüz ortalarda yoktur; ufukta bunu haberleyen herhangi bir işaret de görülmemektedir.

Sinema eleştirmecileri bir sözü pek seviyorlar: **«Yorgun usta»** dır bu söz ve yakışıklı, yakışıksız kullanılagelmektedir. Kimdir peki bu **«yorgun usta»** dedikleri?

Çooook!. **Ün** için, **Seden** için, **Akad** için, **Yılmaz** için dönem; **«yorgun usta»** lık dönemidir artık.

Peki, bir sinemacı bu tehlikeli döneme girdiğinde, umut kesilmeli mi ondan? **Ün** bir **«Üç Arkadaş»** daha yapamıyacak demek midir bu? **Seden**'den bir **«Namus Uğruna»**, Akad'dan bir **«Beyaz Mendil»**, Yılmaz'dan bir **«Gelinin Muradı»** çıkmayacak mıdır?

Belki son bir umut daha, ha... Ne dersiniz?

Fakat sinema eleştirmecileri, kendi kendilerine yarattıkları **«monster»**lara karşı artık merhametli değildir. Eski iyimserliklerinin yerini şimdi acı bir zalimlik aldı.

Kimbilir, belki de haklıdırlar. Çünkü hiç bir ülke sinemasında, eleştirmeciler, sinemacılara bu oranda açık hatır bonosu vermemişlerdir.

**«iktidar kuşağı»** nın bir başka talihsizliği de **«ara kuşağı»** olmasındadır. Elbette öbür alanların ara kuşakları gibi ezilecekler, hırpalanacaklar, bütün yıldırımları üzerlerine çekecekler

**«Ara kuşak»** sinemasıları, bugün darmadağınıktır. Her biri bir yanda; kör koşunun içinde boşu boşuna kendilerini harcamakla meşguller. Kötü filmler yapıyorlar, konforun getirdiği doymazlıkta daha kötüye, daha kötüye gitmekten çekinmiyorlar. Artık seçme hakları da ellerinden alınmıştır. Eskiden olsa, itibarlı bir burun bükmede dilediklerini yaparlardı; şimdi diledikleri onlara yaptırıyorlar.

**Seden, Akad, Yılmaz, Erksan, Refiğ** bu kadar çabuk mu kaybolacaklardı? Bu kadar hızlı mı **«adapte»** olacaklardı kötüye karşı?

Ama oldular işte! Yalnız siz biz değil, kendileri de görüyorlar bunu. Görüyorlar ve...

Onlar, aslında bir Türk sinemasının oluşu için üzerlerine düşeni yerine getiriyorlardı. Ödevleri buydu; yani, **«ara kuşak»** ın üyeleri olmak!

Sevaplarıyla ve günahlarıyla bu ödevi yerine getirdiler; fakat, beklenen asıl sinemacı kuşağı bir türlü kendini ortaya koyamadı.

O zaman **«ara kuşak»** a bir yeni ödev daha yüklendi. Yeni Türk sinemasını kurmak, kotarıp pişirmek ödevi!..

Çöken omuzları bu yeni yükü taşıyabilecek mi? O yeni yeni belirlenmeye başlamış, arama çağının sabun köpüğü kişilikleri, yeni bir sinema kurmada onlara yeterli olabilecek mi?

Gerçekte bu **«takım»** ın ne kendilerine, ne sinemaya pek hayırları yok gibi görünmektedir ya, bir yeni silkinmede, bir yeni kan tazelenmesinde; **Ün** olsun, **Refiğ** olsun bunun da altından kalkabilirler mi?.. diye düşünüyorum.

İstesek de, istemesek de - şimdilik - bu durumu kabullenmek zorundayız. Çünkü onların kendilerinden, bizim de onlardan başka dayanağımız nerde bugün?

Türkiye'de yok olan sinemanın ve sinemacının günümüzdeki kavgası budur.

# sungu çapan
# genç kuşak iyimserliği....

Bir saptama: Türk sinema tarihi incelendiğinde 52 yıllık geçmişi içinde belirgin, ortak ilkeler çevresinde toplanmış, aynı ya da tümüyle aynı olmasa bile birbirine benzer çizgideki görüş açılarından hareket eden, aynı yöntemlerden yararlanan bir sinemacılar kuşağının varolmadığı görülür. Böylesi bir kuşağın ya da kuşakların bir ülke sinemasının gelişimindeki etkenliği, örnekleri sinema tarihinde yığınlarla dolu olan bir gerçektir, kuşaksızlık sanımca Türk sinemasının kendine özgü ayırıcı özelliklerinden biridir ve yıllar yılı belli bir düzeye varamamasının temel nedenlerindendir. Öbür sanat alanlarında örneğin derinlemesine bir düşünce yapısından, sağlam bir yazın geleneğinden yoksun olmasına karşılık edebiyatta tanzimattan bu yana servet-i fünun'cular, fecr-i ati'ciler, beş hececiler, birinci yeni, ikinci yeni v.b. gibi sürüyle birbirini eskitmiş, değişik duyuşları dile getiren şiir kuşaklarına rastlanmıştır oysa Türk sineması için böyle bir olgudan söz etmek iki katlı bir aldatmacadır Türk sinemasında birtakım insanlar gelip geçmiştir ama herhangi bir sinemacı kuşağı yoktur. 1922-1939 döneminin «mutlak hakimi» Muhsin Ertuğrul'un geçiş çağındaki sinema- etkilediği için (kuru tiyatro anlayışı, sinema kavramından alabildiğine uzak resimlendirilmiş tiyatro uyarlamaları, kolaya kaçış yolları) ve 1950-1955 arasındaki Lütfi Ö. Akad'ın da kendinden sonrakileri bütünüyle Muh- Ertuğrul sinemasına karşıt öğeler kapsayan yönlere itici katkısından dolayı (günlük konular, gerçek sinema anlatımına yaklaşırlık) zamanları içinde öz ve biçimce birbirine benzer filimler yapıldığı ileri sürülebilir ama Ertuğrul'la etkilediklerinin ve Akad'la izleyicilerinin temel nitelikleriyle birer sinemacı kuşağı oluşturabildikleri demek değildir bu, Ertuğrul'un etkisinde kalanların ve Akad'ı izleyenlerin arasında bu topluluklara topluluk demek nereye değin doğru, kuşak kişiliğini kazandırabilecek birkaç kişi de çıkmamıştır, çıkamamıştır.

Bir betimleme Durum şimdiye değin birçok kez ortaya kondu. Gerektiği gibi mi? 1950 ile 1960 arasındaki umutlandırıcı kıpırdanışını 1960'tan bu yana geçilen «ölü noktalar» dan sonra gitgide daha bir yitiren Türk sineması bugün artık sıfır denebilecek bir yerde çakıldı kaldı; öyle bir yer ki, açıkça söylemeli, «iflâs» a gidişte ulaşılabilecek bundan daha garip bir basamak düşünülemez, öyle bir yer ki, bir sonun başlangıcı olarak alınabileceği gibi bir başlangıcın sonu da olabilir ya da olmayabilir/ dilenen bu, dilekten eyleme geçilmesinin artık son tam zamanıdır.

Sinema da diğer sanatlarda olduğu gibi kendi içinde çeşitli engellerle karşı karşıyadır, ama ilkin sorumlu, bireysel ve ortak bir bilinçle gösterme ve kimi zaman da eğitim amacı güden bir sanattır, bu çağın sanatıdır, sonra en çetin engellerden biri belki de birincisi olan ticari anlayışın kıskıvrak sardığı endüstrisel işlevi vardır. Genellikle sanata boşverilen Türkiyede sanatın sinema alanında unutuluşu ve sinemanın tıkanışı haydi haydi olağandır, yerleşmiş ticari anlayış durumunu perçinlemiştir, geçerli değer ölçüsü kazanç olarak kesinlikle saptanmış bulunan Türk sinemasında şu çok söylenilen iki kavramın (hem sanat, hem ticaret) hiç değilse dengelendiği filimlerin bile yapılamaması da olağandır. Yerli sinema fikirsizlik, düzmece değerler, yapımcı-işletmeci-sinema sahibi üçlüsünün kayıtsız şartsız egemenliğindeki tümüyle sakat ve bakımsız bir endüstrinin tutarsızlıkları, dış pazarsızlık gibi ya da bunların tersi durumların varolacağı mutlu geleceği içeren bir dönemecin önünde durmaktadır. Bu andan başlıyarak yapılacaklar, takınılacak tavırlar yeni Türk sinemasının oluşumunu çizecektir.

Burada kuşak sorunu daha bir önem kazanmaktadır çünkü betimlenen ortamın geleceği, önceden kararlaştırılmış yeni şeyler söyliyerek belli bir sinema politikası uyguluyacak olan yeni kuşaklara kalmaktadır. Türk sinemasında yeni bir kuşağın ya da genç kuşağın varlığından söz edeceğim artık, gittikçe belirginleşen, yeni bir oluşumun, kendini ağır ağır koyan, zorunlu ve kaçınılmaz bir değişimin ilk sancılarının hissedilmeye başlandığıdır Türk sineması, tarihinde ilk kez gerçek bir kuşak öncesinin ortamındadır, bir ara kuşak olarak ileri sürülebilecek 1950-1965 arası döneminin ardından gerçek anlamıyla bir sinemacı kuşağı, edebiyattaki ikinci yeni'nin olanaklarıyla, durumlarıyla benzer yanlar göstererek kendini yapımcılara kabul ettirerek belirlenmektedir, daha da belirlenecektir

Kuşak sözcüğünü nasıl tanımlamalıdır? Önce körükörüne olmayan bir karşı çıkma duyusu, atılganlık, yozlaşmış bir ortamı düzeltmek, yenilik tutkusu, amaçlanana giden yönde ayrıntılardaki kimi başkalıklar bir yana genel olarak ortak beğeniler, geleceğe dönük olma, açık seçiklik ve belki en önemlisi yaş ayrımı.. Hemen eklemeli, kuşak sözcüğü arkasından akım sözcüğünü çeker getirir Akım bir kuşağın kotardıklarıdır. Kuşağın geçerliliği, akımın ömrü ve önemi, istenilen düzeye ulaşması, o düzeyin sınırlarını zorlayabilmesi, o düzeyi aşabilmesiyle orantılıdır. Türk sinemasının yabancı olduğu kuşak-akım ikileminin başarılı ya da başarısız ama yeni soluklar getiren örneklerini, hele son bir iki yıldır gittikçe evrenselleşerek


ERDOĞAN TOKATLI/SON KUŞLAR. 1966


FEYZİ TUNA/YASAK SOKAKLAR. 1966

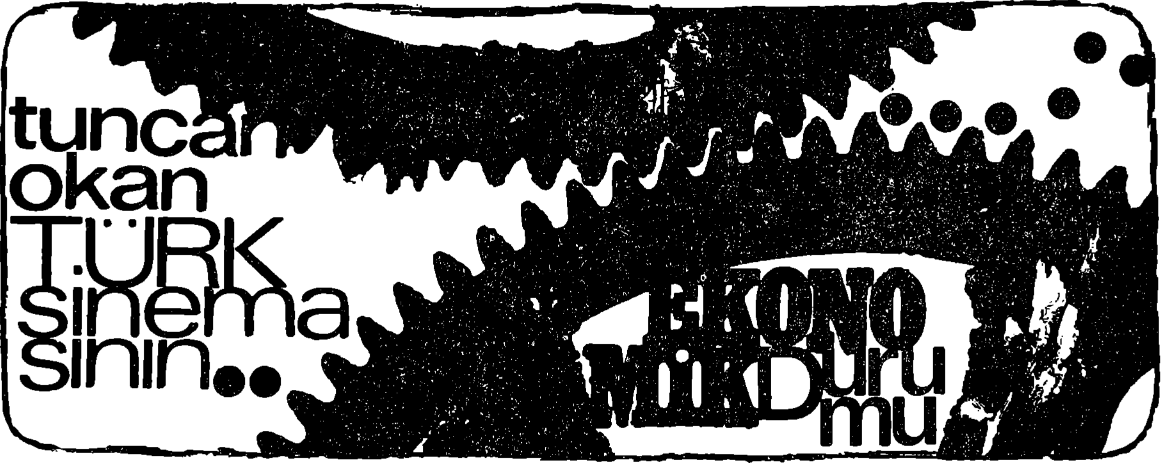

ALP ZEKİ HEPER/SOLUK GECENİN AŞK HİKÂYELERİ. 1966

çağdaş sinemayı en uç noktalara vardıran örneklerini anmak gereksiz.

Bugün için Türk sinemasında kişiselleşme, piyasa değerlerine yakalanmama anlamında kişiselleşme ancak ortaklaşa bir kuşak çerçevesi içinde kesin bir tavır almakla mümkün olabilecektir Kişiselleşme derken sinemanın ortaklaşa bir sanat olduğunu da unutmuyorum elbette ama kişiseldir de. Türk sinemasının son dönemi çözüm getirmeyen, giderek belki de kapıları kapatan tek tek çıkış örnekleriyle doludur, çıkışları yapanlar sonunda ya beylik sözde gerekçelere (sinema yazarlarının anlayışsızlığı, ortamın koşulları, sansür vb) bürünüp bütün bütün piyasaya döküldüler, gerekçeleri onlar için ilk ve son savunma yolu oldu ya da sürdürmeyip sinemayı bıraktılar. Ortama karşı aralarında örgütlenmediler belki örgütlenemediler, sinemacılar benzeri bir yerden sonra diyecekleri tükenmiş sinema eleştirmecileriyle sürekli çatıştılar, karşılıklı suçlamaların kazandırdığı bir şey olmadı kişisel avunmalardan başka, oysa bozuk bir sinema ortamında sinemacıyla sinema yazarı birbirlerine karşı değil başka şeylere karşı olmalıydılar, işbirliğine girmeliydiler. Özetle, sinema yazarları için değil ama sinemacılar açıkça bir kuşak olma fırsatını kaçırdılar Türk sinemasının son döneminde. Yitiren Türk sineması oldu. Kuşak sorunu Türk sinemasının diğer sorunlarıyla da ilgilidir, başlıbaşına bir sorun olarak alındığında da enikonu önemlidir Gerekli kuşak birikiminin son evresinde, kendini getirip koymakla, kendini geliştirmekle, olayları yeni bir açıdan ele almakla, anlatım, açıklama ve çalışma yöntemleri bakımından köklü, toplu bir kuşağın çıkışı Türk sinemasında oturmuş birçok şeylerin değişmesine yol açacaktır

Geleneksel piyasanın dışında bir hareket meydana getirilemez inancı da geçerliliğini yitirmekte olan bir yargıdır Bunun örnekleri biri ikiyi aşmıştır. Üvey bir sanat gibi davranılmış bomboş bir alan olan sinemaya karşı duyulan ilginin yaygınlığı, gün geçtikçe genişler oluşu yeni yanidir ve bir kuşağı destekleyecek, besleyecek güçtedir Çalışmakta olan sinemacılardan, sinemaya atılmamış ama kendini hazırlamakta olan karanlık salon tutkunlarından, sinema yazarlarından, edebiyatçılardan v.b. oluşacak yeni kuşağın, Türk sinemasının ilk gerçek kuşağının belirli görüşler, ilkeler çevresinde kümelenerek tavır alması demek, kaba çizgileriyle eleştirel ve bilimsel tonunu yitirmeden özlenilen canlılıkla sorunları yazmak, bağımsız filim yapımı için yollar araştırmak, halk beğenisi üzerinde durmak, kısır ve bitmez tükenmez sinemacı-sinema yazarı çekişmelerine, havada kalmış birtakım önerilere, birtakım «isim» lerle uğraşmaya, make money'cilere sünger çekmek, giderek artık bunlarla hiçbir şekilde ilgilenmemek demektir. Her şeyin yeni baştan yapılması gereken bir işte, bir yığın genç insanın bütün yetisini, gücünü belki yaşamını koyacağı bir işte çağdaş duyarlığın, evrensel sanatın Türkiye örneklerinin verilmesi artık uzak değildir.

Bütün bunları «yeni dalga», «özgür sinema» vb. özentisi olarak almak büyük bir yanılmacaya götürür kişiyi. Tarihsel zorunluğun yanısıra bu birtakım kavramlara, çözümlere kesinlikle inanmış, yürekli insanların varlığı, Türk sinemasını ergeç aydınlığa götürcek yolu «katetmeye» yeterlidir.




Türk sinemasının ekonomik mekanizması benzerine dünyanın hiçbir yerinde raslanmayacak gariplilktedir. Yılda ikiyüzden fazla film çevriliyor Türkiyede. Bilmeyen kalmadı artık bunu... 1966-1967 mevsiminin sonunda yıllık yapımın 250 filmi geçeceği hesaplanıyor. Şunu da iyice biliyoruz ki, Avrupa kıtasında yıllık yapımı 250 filme varan tek bir ülke dahi yok. Son birkaç yılın en hareketli sinemacı ülkesi İtalya bile yıllık yapımını 250 filme vardırabilmiş değil. Amerika kıtasının tek dev'i Amerikan sineması ise 1965 yılında ancak 195 film yapabilmiş. Afrika'da zaten önemli bir sinemacı ülke yok. Türkiye ile film yapımında boy ölçüşen ülkeler olsa olsa Asya kıtasındakiler: Japonya, Hindistan, Hong Kong.

Bir ülke düşünün ki, 50 yıllık sinema geçmişi içinde hiçbir zaman endüstrileşme, örgütleşme gereği aramamış, yapımcılığı en temel meslek geleneklerinden yoksun kalmış, dış pazarlara kapalı, iç pazarı gayet dar, sinemacı yetiştirecek her türlü kuruluşlardan uzak, sinemacı kadrosu baştan aşağı «alaydan yetişme» ve dünyanın en çok film yapan beş ülkesinden biri... Ya sinema dünyasının bugünkü dev sinemacı ülkeleri işlerini bilmiyorlar, ya da bizim sinemamızda bir anormallik var... Bu koşullarla film yapmanın olumlu bir anlamı olsaydı, bu tezadı «Türk sineması mucizesi» diye nitelendirir, yoktan var olan nemamızla gururlanırdık. Kazın ayağı böyle değil ama...

## YAPIMCI MI OLACAKSINIZ?..

Türkiye'de film çevirmenin hiçbir belirli koşulu yoktur Serbest rekabet düzeniyle işleyen Türk sinema piyasasına herkes sinemacı olarak katılabilir Hangi dalda olursa olsun, sinema mesleklerinden birine girebilmek herkese açıktır. Sinema eğitiminden geçmek bir yana, okuma yazma bilmek dahi aranmaz aslında. Oysa, ileri yabancı ülkelerin çoğunda film çevirmek için, sinemanın herhangi bir meslek dalına kayıtlanmak gereklidir. Bu da bazı şartları uygun olmak zorunluluğunu getirmektedir Denetleme görevi ya meslek birliklerine verilmiş, ya da devletçe kurulmuş örgütlere bırakılmıştır. Böyle bir denetleme, ister istemez, görünürde de olsa bir ayıklamayı, bir süzmeyi, hiç değilse sinemacılık mesleğine girenin bir yere bağlanmasını, kayıtlanmasını sağlamaktadır. Türkiye'de ise sinemacılar «hür doğarlar, hür yaşarlar» mesleklerinde kaldıkları sürece... Bu özgürlük ideal anlamda bir özgürlük değildir Pratik anlamda sinemacıya sorumsuzluktan başka bir şey getirmemektedir Bir hapishane gardiyanı, bir işkembeci, bir emekli memur, bir borazancı, bir disc-jockey hiçbir yetişme dönemi, hazırlık dönemi geçirmeden, hemen meslek değiştirip sinemacılığa geçebilir Sinema alanında hiçbir denetleme olmadığı için de, rahatça çevresini talan edip, istediği zaman ortalıktan kaybolabilir Dün dükkânını kapatan bir işkembeci bugün film yapımcılığına başlar, yarın zavallı bakışları önünde bir sultan hayatı yaşar Yaptıklarından zarar görenler haklarını hukuk yoluyla aramaya çalışırlar Hukuk mekanizmasının işlemesini kolaylaştıracak hiçbir meslekî denetleme ya da meslekî kurul desteği olmadığı için haksızın kendini rahatça kurtarabilmesi de mümkündür Özellikle film yapımının bir furya durumuna girdiği son beş yılda bu tür olaylar olağanlaşmıştır.

## İŞE BAŞLARKEN...

Belirli koşullara uymak gereği olmadığına göre elinizi kolunuzu sallaya sallaya pekâlâ yapımcılığa başlayabilirsiniz. Yapımcı olmak için karar vermek yeterlidir. Herşey bu kararın ardından kolayca gelir. Çevireceğiniz film için gerekli yatırımı önceden bilmeniz de zorunlu değildir. Yapılacak iş, piyasada moda haline gelmiş sürümü önceden garantili film türlerinden biri üzerinde karar kılmak, bunun ardından oyuncuları seçmektir. Oyuncularla anlaşma yapmak güç sayılmaz. Birkaç ünlü oyuncunun dışında, oyuncular ücretlerinin senetle (bono) ödenmesini kabul etmektedirler Bonoların vâdesi 3 ay ile 9 ay arasındadır. Bu bonoları adınıza hazırladıktan sonra bu oyunculara uygun bir senaryo arayacaksınız. Senaryo oyunculardan sonra gelir genellikle... Oyunculardan önce gelmesi de aslında bu komik durumu değiştirmez. Zira, ne olursa olsun, yapımcı senaryosunu ısmarlarken İzzet'e göre bir senaryo, Fatma'ya göre bir senaryo diye senaryocusuna bazı «tipleme» komutları verir. Bugünkü sansür yönetmeliği senaryoların film çekiminden önce mutlaka sansür kurulunca denetlenmesini şart koşmaktadır. Çekim senaryosu sansüre gönderilir. Sansür kurulunun görev arasında bunları okuyarak çevrilmesinde sakınca gördüğü sahneleri çıkartmak ya da senaryonun tamamını yasaklamak da vardır Bu ön sansür yapımcının rahatça elindeki senaryoyu filme almasını sağlamak içindir. Fakat san-

süre son birkaç yıldan beri oniki ay içinde 400 den fazla senaryo geldiği için, zaten bu kuruldaki görevlerini ek görev olarak yapan sansür üyeleri hiçbir zaman senaryoları tamamen okumazlar. Nasıl olsa filmi bittikten sonra göreceklerini de düşünür ve böylece ön sansür mekanizmasının önemini pratikte hayli hafifletmiş olurlar.

Çevirime başlamadan önce yapımcı çevirim takımının elemanlarıyla da anlaşmasını bono karşılığında yapabilir. Fakat derhal filmin çevirimine başlaması gerekli değildir. Kendisini bir iş daha beklemektedir: Filmin dağıtımını yapacak kişiler ya da ortaklıklarla önceden anlaşmalar yapmak... Bu anlaşmalar önceden kendine bir garanti veriyorsa çevirime başlar. Vermiyorsa çevirime başlaması gerekli değildir, buraya kadar yaptığı bütün anlaşmaları reddetmesi mümkündür. Sırtında yumurta küfesi yoktur ya... Verdiği borç senetlerinin önemi de yoktur. Nasıl olsa ülkemizdeki İcra ve İflâs Kanunu uygulaması ödenmemiş bonolardan dolayı insanların suçu oranında cezalandırılmasını sağlayamamaktadır.

## BÖLGE İŞLETMELERİ

Dağıtımcılar kimlerdir?... Türkiye'de filmlerin dağıtımı bölge işletmecileri tarafından yapılmaktadır İstanbul merkez olmak üzere Marmara bölgesi şehirleri, birkaç İç Anadolu şehriyle birlikte İstanbul işletmesine, İzmir merkez olmak üzere Ege bölgesi şehirleri İzmir işletmesine, İç Anadolu bölgesinin güney kesimi,Güney Anadolu bölgesi ve Güneydoğu Anadolu bölgesi Adana merkez olmak üzere Adana işletmesine, Ankara ve çevresindeki bazı şehirler Ankara işletmesine, Samsun merkez olmak üzere Trabzon ve Doğu Karadeniz bölgesi şehirleri ve Doğu Anadolu'nun kuzey kesimi Samsun işletmesine bağlıdır. Zonguldak ve çevresi, Erzurum ve çevresi, Eskişehir ve çevresi bazen bağımsız ayrı işletme bölgeleri meydana getirmektedir.

Dağıtım iki şekilde olmaktadır: Ya dağıtımcı dağıtacağı filmin gösterme hakkını belirli bir süre için yapımcısından satın alır ya da sadece dağıtımını yapımcısı adına yapar ve sağladığı ciro üstünden belirli bir yüzde oranında işletme komisyonu alır Her iki durumda da yapımcı dağıtımcıdan çevireceği film için peşin bir ödeme isteyebilir. İşletmecinin gösterme hakkını satın alması kapalı gözle yapılmış bir alışveriştir. Yapımcı filmini çevirmeden önce satışı yapmaktadır. İşletmeci, gözünün tuttuğu oyuncuların gene piyasada sürüm yapacağını sandığı türden filmlerine peşin yatırımda bulunur. Buna rağmen bölge işletmecisi kumar oynamaktadır. Bir defa piyasası çok sınırlıdır. Ayrıca, film bütün ön hesaplarını altüst edecek kadar isteklerine uygunsuz olabilir. Bütün bu ihtimaller peşin satışlarda işletmecilerin hele filmlerin bol olduğu sıralarda, asgari risklerle oynamaya yol açmaktadır. Yüzdelikle film işletenlerin herhangi riski yoktur. Onlar yalnızca satış üzerinden komisyon almaktadırlar. Bu komisyon ortalama olarak yüzde yirmi oranındadır. Bir film, örneğin Gaziantep şehrinde 5.000 liraya kiralandığı zaman bu bedelin 100 lirası otomatik olarak işletmecinin komisyonudur Adana bölgesinde bu koşullarla 25 film dağıtan bir işletmeciyi düşünelim. Film başına 60.000 lira ciro yapıldığı hesaplanırsa, 25 film 1.500.000 liralık ciro yapacaktır. İşletmecinin payı bu toplamın yüzde yirmisi, 300.000 liradır. Bu bakımdan işletmeciler «kazın geldiği yerden tavuğu esirgememeli» sözüne uyarak işletmelerine mümkün olduğu kadar çok sayıda film sağlayabilmek için, her sinema mevsiminin başında yapımcılara cömertçe peşin ödemeler yaparlar.

## SİNEMANIN GERÇEK SAHİPLERİ

Türk sinemasında yapımcılığın en önemli sorunu da buradadır. Türkiye'de film yapımı ister artistik yönleri, ister malî yönleri olsun, her yönüyle aslında dağıtımcılarla yapımcılar arasındaki pazarlıkla başlamakla, yine orada bitmektedir. Yapımcı durumundaki kişi dağıtımcıdan peşin para ya da bono alabilmek için, onu elindeki oyuncularla, çevireceği filmin türüyle ikna etmek, tatmin etmek zorundadır. Bu aslında bir danışıklı döğüştür tabii. Zira o «hür doğar hür yaşar» dediğimiz yapımcı daha başlangıçtan beri dağıtımcının kuklası olmayı kabullenmiştir. Kamu oyundan korkmaz, sansürden korkmaz, maliyeden korkmaz, eleştirmecilerin gücüne meydan okur da, işletmecinin karşısında ceketinin düğmelerini ilikleyiverir... Ve dağıtımcılar bal gibi fermanlarını dikte ederler yapımcılara... Hiçbir ülkenin sineması böylesine iç piyasasının bölgesel dağıtımcıları tarafından sağılmaz, sömürülmez.

Yapımcı bölge işletmeleriyle anlaşmalarını yapıp daha filmini çevirmeden eline geçecek para hakkında bir düşünceye sahibolur. Şimdi, vakit geçirmeden işletmecilerden aldığı bonoları kısmen paraya çevirmek, kısmen alacaklılarına ciro etmek üzere harekete geçmelidir. Çevirim giderlerinin büyük bir kısmı nakden ve peşinen ödendiği için yapımcının paraya ihtiyacı vardır. Elindeki bonoların bir kısmıyla da ham film satın alır yapımcı.

## HAM FİLM SORUNU

Ham film Türkiye'ye çeşitli yollardan ithal edilmektedir Fakat ithal edilen ham filmlerin çoğunluğu, bugünkü ticaret rejimimiz gereğince Polonya, Rusya, Doğu Almanya, Çekoslavakya gibi Doğu ülkelerinden sağlamaktadır. Bu zorunluluk ham film konusundaki «açlığımızı» bilen bu satıcı ülkelerin bizi bile bile sömürmelerine yol açmaktadır Örneğin Batı piyasasının çok kullandığı, kalitesi yüksek ham filmler makul fiatlar ve mali şartlarla Türkiye'ye teklif edildiği halde, Doğu bloku ülkelerinin tekelci bir düşünceyle davrandıkları görülmektedir. Bu işin bir yanı... Ham film konusunun ikinci düşündürücü yada, ham film ithalâtının birkaç büyük firma tarafından yapılması ve iç piyasadaki satış fiatlarının bu firmaların tekelci isteklerine göre ayarlanmasıdır. Piyasanın ham filme açlığı arttıkça fiatlar insafsızca yükselmektedir Ödemeler bono karşılığında olursa - film yapımcıları genellikle ödemeleri bu biçimde yapabilmektedirler - bono vâdeleri yılda yüzde elli faiz oranı hesaplanarak dikkate alınır. Örneğin peşin parayla 300 metrelik bir kutu pozitif film 180 liraya satılıyorsa iki ay vâdeli bonoyla 195 liraya, dört ay vâdeli bonoyla 210 liraya satılır. Film satıcıları böylece hem satışlarından fazlasıyla kâr edebilmekte, hem de bono alışverişinden tefecilik yapmaktadırlar.

## BONO İSKONTOCULARI

Yapımcı elindeki işletmeci bonolarını paraya çevirebilmek için bankalara başvurmaz. Ticarî sorumlulukları bankalarca garanti edilen yapımcıların sayısı parmakla gösterilecek kadar az olduğu için, yapımcıların genellikle bonolarını tefeciler aracılığı ile iskonto ettikleri dikkati çekmektedir. Bono iskonto edenlerin uyguladıkları faiz oranı yüzde 30 ile yüzde 50 arasında değişmektedir. Paraya muhtaç olanının gücüyle ters orantılıdır bu... İskontocu karşısındaki ne kadar cılızsa o kadar yüksek faiz oranı uygular. Film piyasasında dönen paranın yüzde ellisinden fazlası bono iskontocularının elindedir. Üstelik bu kişilerin sayısı parmakla gösterilecek kadar azdır. Adam sabah bürosunu kuyruk halinde kapısının önünde bekleyenlerle açar ve akşama kadar sinema gişesi gibi bürosunu dolduranlara cevap verir. Düşünebileceğiniz en yüksek gelirli işten daha yüksek, vergi denetlemesinden de uzak bir iştir bu...

## STÜDYOLAR «AZ İŞ, ÇOK FİLM»

Yapımcı bonolarını iskonto ettirmekle eline geçen paraları kasasına koyarak çekime başlayabilir. Çekim, bilindiği gibi, lokal çalışma niteliğindedir. Stüdyo çalışmaları pek azdır. Stüdyo çalışmalarının az oluşu da gayet normaldir. Önce yeter derecede çekim yeri, plato yoktur. Mevcut platoların yapı özellikleri çekimin teknik gereklerine cevap vermekten uzatır. Platolarda çalışan işçiler, stüdyo çalışmalarının gerektirdiği niteliklere sahip değillerdir. Örneğin dekor ekipleri, dekorcu, marangoz gibi elemanlar sinema açısından bilgili, nitelikli elemanlar sayılamazlar Aydınlatma araçları çok ilkeldir. Stüdyo çalışmalarının ön hazırlıklarının çok zaman alması da yapımcıların üstünde durdukları bir sorundur. Örneğin stüdyo içinde bahçeli bir evin oturma odasını yapmak gerektiği zaman günlerce dekor çatılacak, bu da çekim süresini uzatacağı gibi, fazla gidere yol açacaktır. Türk sinemasının geçer ana kuralı ise «az iş çok film» sloganına uygundur. Filmlerin çekimi 12-25 gün arasında tamamlanmaktadır). Bu genel durumun dışında kalan, çekimi bir ayı aşmış kırk güne ulaşabilmiş birkaç film varsa da ayrılıkların kuralları bozmayacağını akıldan çıkarmamak gereklidir

## VE «AMORTİSMAN»

Çekim süresinin hızlandırıldığı zamanlar daha çok yıl sonlarıdır. Zira bir yıl içinde piyasaya çıkan filmlerle belirli bir hasılat sağlayan yapımcı bu hasılat üzerinden vergi vermek yerine, matrahını düşürmek ya da zarar durumuna geçerek bu vergiyi ödememek için yeni bir yatırım kapısı arar. Bu da yeni filmler çevirmektir Yapımcı takvim yılı bitmeden derhal kollarını sıvayarak, Aralık sonuna kadar bir veya birkaç film çekip montajını yaptırmak ve piyasaya hazır bir duruma getirmek ister. Film bu duruma gelince maliyetinin yüzde altmışı amortisman bedeli olarak yapımcının gideri sayılmakta, böylece yapımcının matrahı düşmekte, belki de yapımcı zarar durumuna geçerek o takvim yılı için vergi vermemektedir. Sinema piyasasında «amortisman filmleri» denilen bu şeritlerin ne gerekçeyle çevrildiğini daha iyi açıklayabilmek için matematik bir örnek verelim: Bir filmin maliyeti bugünkü vergi mevzuatınca beş yılda amorti edilmektedir. Birinci yılın amortisman oranı yüzde 60, ikinci yılın yüzde 20, üçüncü yılın yüzde 10, dördüncü ve beşinci yılın yüzde 5 olarak tesbit edilmiştir. Bir filmin 200.000 liraya mal olduğunu düşünelim. Diyelim ki, filmin gösterilmeye başlayamasından yıl sonuna kadar 150.000 lira hasılat toplayabileceğini hesaplıyor yapımcı... Daha kâra geçmediği halde, 200.000 liralık bu maliyetin sadece yüzde 60 oranındaki 120.000 lirası amortisman gösterilebileceği için, 30.000 lira üzerinden vergi vermek zorunda kalacaktır... Oysa, daha önce de belirttiğimiz gibi, o anda yapımcı daha filminin borçlarını ödemekle uğraşmakta, kasasına 150.000 liralık gelirin kuruşunu dahi sokamamaktadır. Bu durumda, hiç olmazsa vergi yükünden kurtulmak için, olanca hızıyla sağa sola borçlanarak, bir amortisman filmi çevirir. Filmin maliyeti yine 200.000 lirayı bulduğu zaman yapımcı 120.000 liralık yeni bir amortisman tutarından yararlanmaktadır. Yıl sonunda hazırlanması ancak biten film vizyona da giremediği için, hasılat sağlamayınca yapımcı, 30.000 lira üzerinden vergilenecek yerde, 120.000 liralık amortismanı bu matrahtan düşerek birden 90.000 lira zararlı bir duruma geçmektedir Bu zarar ertesi yılki kazancından düşülecektir tabii... Ertesi yıl da yapımcının ayni taktiklerle başvuracağı düşünülürse Türk film piyasasında dönen bu kadar paraya rağmen yapımcı şirketlerden niçin vergi sağlanamadığı açıkça meydana çıkar. Her yıl önceki yıldan daha çok sayıda film çevrilmesini asıl nedeni de budur. Konu çekimle ilgili olduğu için «amortisman filmleri'ni çevirim koşulları açısından da tanımlayabilen tipik bir olayı burada anmadan geçmeyelim: Geçen yıl bir yapımcı, bir bahçeli evi çekim yeri yaparak, ayni iş günlerinde içiçe üç film birden çevirmiştir. Bunlardan üçü de ayrı rejisörler tarafından yönetilmiş ikisinde ayni fotoğraf yönetmeni kullanılmış, üçüncü de ayni baş oyuncu oynamıştır. Bu oyuncu genç ve fizik sağlamlığı sayesinde günde onbeş saat kadar kamera karşısında çalışabilmeye tahammül göstermiştir amma, ondört günde içiçe çevrilen bu üç filmi seyrettikten sonra harcanan emek ve paraya acımamak elden gelmemektedir.

## ÇEVİRİM, BASKI VE DUBLAJ

Çekimde kullanılan negatif filmin uzunluğu yabancı ülkelerin sinemalarıyla bu konuda hiçbir karşılaştırma yapmaya imkân vermeyecek kadar azdır. 3000 metrelik bir film için ortalama 4500 metre negatif harcanmaktadır. Bu da aslında gayet normaldir Zira, bugün uygulanan hızlı çalışma temposu içinde, sahnelerin elli defa tekrarlansa dahi, sonucusunda ilkinden daha iyi olabileceği akla gelemez. Zaten yarış atı gibi koşturulan çevirim takımı, oyuncusundan en basit teknikerine kadar bütün elemanlarıyla işini biran önce bitirmek çabasındadır. Çekilen filmler laboratuara gönderilir, yıkanır. Negatiflerden iş kopyaları basılır, iş kopyasıyla pozitif montaja geçilir, montajın ardından film seslendirilir ve piyasaya çıkacak standart kopyalar elde edilir. Bütün bu işlemlerin yapıldığı stüdyoların sayısı parmakla gösterilecek kadar az olduğu için, yapımcılar bir an önce «kurtulmak» çabasıyla - zira bir filmin nasıl olursa olsun tamamlanması yapımcının gün ışığına çıkması demektir - en kalitesiz işle-

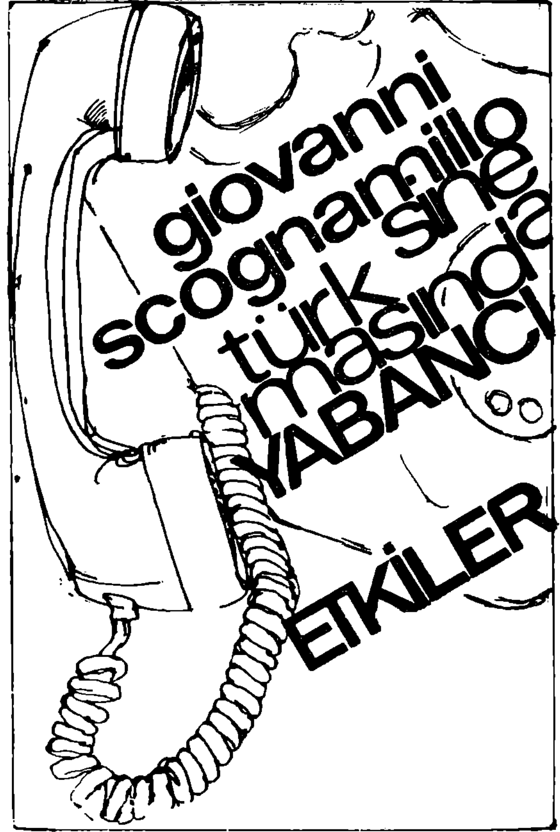
re dahi razı olurlar 250 filmin bütün bu işlemlerini yapan stüdyolar topu topu dört tanedir. Her filmin negatif banyosundan standart kopyaların basılmasına kadar geçirdiği stüdyo işlemleri ortalama olarak 20.000 ile 25.000 lira arasında değiştiğine göre 250 film için stüdyolara 5.000.000 6.000.000 ödenmektedir. Stüdyoların gelirleri, ayrıca dışarıdan gelen yabancı filmlerin Türkçe dublâjlarına ait işlemler için ödenen paralarla da bu toplamın yüzde yirmibeşi oranında artar. Bu yüksek gelirlerine rağmen Türkiye'de stüdyo sahipleri mesleklerinin gereklerini yerine getirmezler. İlkel araçlarını, kullanılmaz hale gelmiş araçlarını, küflenmiş çalışma tekniklerini değiştirmez, yenilemezler Çalışmalarının rasyonel çalışmayla ilişkisi yoktur. Müşterileri lehine «iktisadilik» sorumluluğunu da üzerine almazlar Piyasanın tekelci durumundaki en tipik kuruluşudur Türkiye'deki film stüdyoları...

KEÇİ BOYNUZU ÖRNEĞİ...

Stüdyodan çıkan kopya dağıtıma hazır demektir Yapımcı bundan sonra ektiklerini biçecektir. Fakat, kelimenin tam anlamıyla bir hasattan söz edebilmek de olamaz ya... Zira, yapımcının dağıtımcılardan elde ettiği avanslar filmin yapımında kullanıldığı gibi, dağıtımcılar genellikle bu peşin ödemelerini filmin ilk hasılatından mahsup etmeye başlarlar. Film ancak yapımcının topladığı avansların toplamını aştıktan sonra dağıtımcı yapımcıya payını ödemeye koyulur. Buradan da anlaşılıyor ki, yapımcı dışarıdan görüldüğü gibi, aslında paraya boğulan bir kişi değildir. Elindeki parayı filmin çevirimine yatırdığı gibi, filmin dağıtılmaya başlamasından hemen sonra eline para geçiremez. Üstelik filmin hasılatı arttıkça bir de vergi vermek zorunda kalır Peki neyle yaşar, neyle geçinir Türkiye'de yapımcı?... Gerek bürosunun giderlerini, gerek kişisel giderlerini filmin çevirimi boyunca elinde tuttuğu paranın bir kısmını «arttırmakla» karşılar Bazen elindeki işletmeci bonolarını iskonto ettirecek, o da yetmediği man filminin hasılatından payını alabilmek için işletmecisinin kapısını aşındırıp duracaktır. Başka bir pratik çare, hatta zorunluluk yeni bir filme başlamaktır Gene öncesi gibi tabii... Yine işletmecilerden peşin para ve bonolar toplayarak... Yine bonoların ayni yollardan iskonto ettirerek... Nasıl olsa çekim süresince elindeki parayla bürosunun ve kişisel giderlerinin karşılanması mümkün olmaktadır Ya gerisi?... Gerisi için Allah kerimdir artık... Bir üçüncüye, bir dördüncüye başlar gerekli bulursa... Yapımcı dağıtımcının avanslarına doymazken, dağıtımcı da kazın geldiği yerden tavuğu esirgemezken bizim Türkiyemizde yıllık yapım 400 filmi de bulur, 500 filmi de... Biz böyle elimiz kolumuz bağlı, dünyanın sekizinci harikasını seyreder gibi alıveririz şaşkın şaşkın... «Hür doğan hür yaşayan» yapımcıya siz mi yan bakacaksınız?

SONUÇ

Başlarken dediğimiz gibi, «hür doğan hür yaşayan» yapımcıların ülkesinde, sinemanın ekonomik ve endüstriyel panoramasına bakıldığında dünyanın hiçbir yerinde rastlanmayan gariplikIerle işleyen bir mekanizmayla karşılaşılmaktadır. Eh, «hür doğan hür yaşayan» yapımcıya yan bakamadığınızdan...




Her yıl Türkiye'de 200/250 kadar filim çevrilmekte. Ve Türk sinemasının yapım hacmı genişlerken de yıldan yıla bu 200/250 filme hikâye bulmak, konu bulmak sıkıntısı da aynı oranti ile daha da belli oluyor.

Konu sıkıntısı çekmek, bir konu buhranı içinde kıvranmak, temelsiz, hazırlıksız ve düzensiz bir şekilde gelişen, arz ve talep kanununa uymayan, yeterli ve, her yönü ile, teşkilâtlı, etkili bir yaratıcı kadrodan yoksun her ülke sinemasının er veya geç karşılaştığı, hal çarelerini bulmak için uğraştığı, bir durumdur. Bu durumu, özellikle sinema tarihinin her belirli döneminde, gerek batıda gerekse doğuda çeşitli örnekleri ve çeşitli çıkar yolları ile görmek mümkündür Hacmini genişletmekte olan her sinema endüstrisi - ya da endüstriye yakın bir düzen kurmak için uğraşan her geri kalmış ülke sineması - «kaynak» sorunu ile karşı karşıya gelir.

Türkiye'den çok daha az filim çeviren üç Avrupa ülkesinde bu «kaynak» durumuna bir göz atıp bunu Türk sinemasının durumu ile karşılaştıralım

— Yıl 1965

| | Türkiye | Fransa | İspanya | İtalya |
|---|---|---|---|---|
| Filim adedi | 206 | 70 | 131 | 122 |
| **Konu kaynakları** | | | | |
| Orijinal senaryolar | 195 | 42 | 114 | 109 |
| Ulusal roman, hikâye ve sahne yapıtlarından uygulamalar | 11 | 23 | 7 | 5 |
| Yabancı roman, hikâye ve sahne yapıtlarından uygulamalar | — | 5 | 10 | 8 |

Göründüğü gibi, Türkiye dahil, ele alınan bu ülkelerde en çok başvurulan kaynak özellikle sinema için düşünülüp, hazırlanan orijinal senaryolardır; Fransa hariç, genel olarak ulusal ve yabancı edebi kaynaklar azınlıktadır.

Yukarki rakamlara inanmak gerekse, Türk sineması varolan senarist ve yönetici kadrolarına dayanarak aslında, ve herhangi bir yabancı kaynağa başvurmadan, konu sıkıntısını gidermiştir

Gerçekte durum bambaşka. Tarık Dursun Kakınç'ın belirttiği gibi «Yerli sinemamızda konu sıkıntısı pek çekilmez. Çokluk yabancı filimlerden denenmiş hikâyelerden yola çıkıldığı için batı her zaman ana kaynaktır.»

Ve yukarki çizelgede görülen 195 orijinal senaryonun çoğu da ya yabancı bir romana, ya yabancı bir sahne yapıtına ya da genellikle yabancı bir filim hikâyesine dayanmakta.

Gerçi çoğu zaman bir Türk filminin - yani Türkiye'de, Türk yapımcıları, Türk yöneticileri, Türk oyuncuları, Türk teknisiyenleri tarafından meydana getirilen oysa az çok batılı, yabancı bir fikir kaynağından hareket eden bir filminin - hangi yabancı filminden alındığını kesinlikle çıkartmak oldukça zor ve en sabırlı araştırmacılara taş çıkartan bir iştir (bu yüzden yazımızın sonuna eklenen filmografi oldukça eksik ve, itiraf edelim, tatminkâr olmaktan uzak).

Bazen örnek gibi alınan yabancı filim veya roman olduğu gibi aktarılır, bazen esas hikâye bir çıkış noktası gibi kullanılır, buna başka filimlerden, başka kaynaklardan alınan malzemeler ilâve edilir, iki değişik hikâyeden bir hikâye meydana getirilir, bazen de çıkış noktası gibi kullanılan filim hikâyesi ya da roman evire çevire bambaşka bir hal alır.

1965 te çevrilen 206 filminden onbiri ulusal edebi kaynaklara dayanıyor (Bozuk Düzen - Güner Sümer; Kırık Hayatlar Halit Ziya Uşaklığil; Senede Bir Gün İhsan Koza; Buzlar Çözülmeden Cevat Fehmi Başkut; Yıldız Tepe Peride Celal; Hıçkırık Kerime Nadir; İsyancılar Recep Bilginer; Posta Güvercini Kerime Nadir; Murtaza Orhan Kemal; Dudaktan Kalbe Reşat Nuri Güntekin; Keloğlan) geriye kalan 195'i de orijinal senaryolardan alınmış gibi görünüyor. Görünüyor halbuki bunların içinden Henry Hathaway'in «North to Alaska», Charles Chaplin'in «Lime light», James Hadley Chase'in romanları, Georges Ohnet'nin «Demirhane Müdürü», Billy Wilder'in «Sabrina», George Stevens'in «Shane», G. B. Shaw'ın «Pygmalion» gibi kaynaklardan esinlenen, etkilenen, yararlananlar önemli bir sayı tutuyor.

Artık bir gelenek halini alan bu durum, Türk Sinema tarihinin ilk uzun metrajlı konulu filmi olan - ve Molière'in «Le Mariage Forcé» (Zor Nikâh) yi tulûatlaştıran «Himmet Ağa'nın İzdivacı (Ahmet Fehim, 1916/18) ndan başlayıp, Muhsin Ertuğrul'un çeşitli uygulamaları ile devam edip René Clair'in «La Porte des Lilas» (Leylâklar Kapısı) nı plân plân tekrarlıyan «Gariban» (Aram Gülyüz, 1966) sına kadar süregelmekte.

Çoğu yapımcıların, yöneticilerin, senaryo yazarlarının gayet rahat bir şekilde benimsedikleri bu kolay yol, bu apaçık yağmacılık, Türk Sinemasını, Türk Sinema adamlarını, Türk Sinema seyircisini soysuzlaştırmakta, kısırlaştırmakta, her yönü ile zararlı, kurtulması çok güç bir çıkmaza sürüklemektedir.

Ve bu sistem tatbik edilmeğe devam edilince gittikçe teşkilâtlanmağa yüz tutuyor, filme, film hikâyesine yarıyabilecek malzeme dışardan, dış kaynaklardan, dış etkilerden aranılıyor, bulunuyor, garip bir alşimi sonucunda sözüm ulusal niteliklere kavuşuyor.

Bugün silip süpürülmesi imkânsız gibi görülen bu yöntem, bu salgın, Türk sinema piyasasını öylesine sarmış, Türk sinema adamlarına öylesine cazip gelmiş, Türk sinema ürünlerini öylesine soysuzlaştırmış, hatta ve hatta geniş seyirci topluluklarını öylesine uyutmuştur ki - ulusal niteliğini kaybeden - Türk Sinemasının yapım siyasetini yalnız başına dikte etmektedir.

Ve bu yöntem, bu yağma siyaseti açıkça savunulmakta

« Bugün yılda 225 filim yapılır. Bu filimlerin ancak 5 tanesi orijinal, yerli hikâyeye dayanır. O da filmin başından sonuna kadar değil... Bugün dışarıda Jerry Lewis bütün komedilerinde mimiklerini Şarlo'dan almaktadır Bugün Amerikalı Japon'dan, Mısırlı Fransızdan, İsrailli Belçikalı'dan alıyor... Herkes birbirinden bir şeyler aktarıyor.»

(Adnan Saner)

« Bugünkü düzen içinde, yerli filimler 250 tane çevrildikçe konular hep birbirine benzeyecek, ve telif hikâyeden alınan filim sayısı asla üçü beşi geçmeyecektir. Dört yılda çevrilen filme 1.000 tane hikâye bulmak imkânsız.»

(Orhan Aksoy)

« Ben bu filmi (Gariban) plan plan aynen çekiyorum. Bunu da iftiharla ilân ediyorum. Başka prodüktörler, rejisörler aynı şeyi yaptıkları halde sakılıyorlar. Bunda utanacak ne var? Böyle şaheserleri kopya etmek bile bir şeref sayılır. Hiç «La Joconde» tablosunu kopya eden ressam utanıyor mu? Hem bizden kimse telif ücreti, telif hakkı da istemiyor. Niçin saklayalım? Saklarsak ona hırsızlık derler, saklamazsak hiç olmazsa beğenmiş de örneğini çıkarmış derler.»

(Aram Gülyüz)

Bu, ve bu gibi, açıklamalarının, savunmalarının dayandıkları başlıca noktaları üzerinde bir an duralım

1) 250 e yaklaşık filme konu bulmak sıkıntısı,
2) «Aktarma» sisteminin aslında uluslararası bir sistem olması,
3) Bazı önemli yabancı filimleri aynen kopye etmenin yararlı oluşu,
4) Seyircinin genellikle yabancı filimlerden alınan ko-

nuları rahatça kabul edişi.

Fakat,

acaba günden güne gelişen, devamlı yeni hikâye, konu, durum ihtiyacını hisseden bir sinemanın - herhangi bir telif hakkı, telif ücreti istenilmediğini de göze alarak - sistematik bir şekilde, hiç bir huzursuzluk duymadan, hiç bir sorumluluğa yanaşmadan, üstelik ürününe çekinmeden «Türk malı» etiketini yapıştırarak, duyduğu sıkıntıyı bu çeşit bir çareye başvurup haletmek isteyişi ne gibi bir ticari ahlâka, ne gibi bir ticari prestij, ne gibi bir yaratma namusuna hizmet ediyor.

Aslında eksik olan, yetersiz olan konu kaynağı değil; eksik ve yetersiz olan bu kaynakları kullanmakla, aramakla, bu kaynaklardan yaranmakla görevli olan kişilerdir

Yılda 250 filme yaklaşık bir yapım ve bunların arasında gerçekten ulusal bir niteliğe sahip olan 5/10 filim!

Bir sanat yapıtının, bir sanatçının, bir sanat kavramının, değerini, yetersizliğini ispat etmiş bir görüşün, bir biçim tarzının etkisi altında kalmak bir sanatçı için olağan bir şey. Benzer bir konuyu ele almak, genel bir davayı incelemek, paralel bir durumu canlandırmak; bunlar da olağan şeyler Hatta ve hatta, «remake» (yeniden çeviri) e başvurmak bile - belirli şartlara uymak, belirli mecburiyetlere ve katlanmak şartı ile - bir sinema adamı için olağandır.

Oysa Türk sinemasında - genel bir anlamda - salt etkiden, kaynaklarını çekinmeden açıklıyan «yeniden çeviri» den ayrı bir durumla karşılaşıyoruz.

Bir Metin Erksan'ın, zaman zaman, Kazan, Ford, Bunuel gibi yönetmenlerin etkisini, bir Halit Refiğ'in Visconti, Antonioni'ye bağlılığını, gençlerden Feyzi Tuna'nın, Erdoğan Tokatlı'nın «yeni dalga» tutkularını bazı filimlerinden rahatça çıkartabiliriz.

«Yeni Çeviri» ise bizde apayrı bir anlam taşımakta; «yeçeviri» bizde önceden yapılmış bir filmin aynen uygulanmasından çok, örnek gibi seçilen filimdeki bir takım durumların, kişilerin, atraksiyonların az çok yeni - ya da çevresile, niyetlerile değişik bir kalıba sokulması, özellikle yapmacık, sömürücü, yama gibi kalan ulusal davalara alet edilmesidir (Örneğin, Kıbrıs davasını kullanan «On Korkusuz Adam» «The Magnificent 7», «Üç Korkusuz Arkadaş» «Üç Silâhşörler», ya da bir Millî Mücadele filmi şeklinde sokulan «İsimsiz Kahramanlar» «Korsikalı Kardeşler»

İşin en kötü taraf: ki, zaten yıllardan beri en bayağı Hollywood ve Avrupa filimlerini göre göre en pespaye kalıplara alışmış, uyutulmuş sinema seyircimiz de, yerli kalıbına giren aynı konularla yeniden karşılaşınca üzerinden atmak fırsatını bulamadığı bir alışkanlıkla bunları kabul etmekte, bazılarını gişe şampiyonu durumuna sokmakta (örneğin, «Fıstık gibi Maşallah» (Some like it hot), «Ekmekçi Kadın» (La Porteuse de Pain), «On Korkusuz Adam» (The Magnificent 7), «Sürtük» (Pygmalion) gibi)

Yılda 200/250 filimlerin %90'ı yabancı sinemanın taklitçi' tekrarlayıcılığını, kopyacılığını umursamadan, önemsemeden sürdürüyor.

Gerçek Türk Sineması ulusal sinema bu değil, olamaz da. Oysa uygulama, aktarma, esinleme, etkileme (kullanılan terim ne olursa olsun) yolu ile meydana getirilen bir yığın fi arasında kaybolan, köşeye itilen 5/10 deneme h gerçek, olgun, Türk yaşantısını, Türk insanının davalarını salt, katıksız, namuslu b ile getirecek bir Türk Sinemasının yerini tutamaz

Türk bir kaynaktan aldığı hikâye



HULKİ SANER/FISTIK GİBİ MAŞALLAH. 1964



AHMET SERT/İNTİKAM HIRSI. 1965 - 66

ile, yaklaşmak istiyen, ve bunu yaptığını sanan yapımcı, yönetmen, senarist aslında çok kısa vadeli bir plasman'a, yakın bir sürede zararını göreceği bir blöfe atılıyor.

Ve Türk Sinemasını kolay ve ucuz yollara sürükleyenlerin tutumlarını değiştirmeye itecek devrim ne piyasanın gidişini dikte eden işletmecilerden, ne yapım siyasetlerini en kaygusuz bir şekilde yürüten yapımcılardan, ne de içinde bulundukları çevrenin şartlarına - şu veya bu sebeple - boyun eğmek zorunluğunda olan yönetmenlerden gelecek değil; bu devrim bilinçlenmeğe yüz tutan, Türk sinema seyircisinden gelecektir.

**— TEMEL FİLMOGRAFİ**

**A) YABANCI ROMANLAR**

Selma Lagerlöf Tösen fran stormytorpet (Bataklık Kızı)
«AYSEL BATAKLI DAMIN KIZI» (Muhsin Ertuğrul, 1934/35)
Gerhardt Hauptmann Rose Bernd
«KAHPENİN KIZI» (Kâni Kıpçak, 1953)
Alexandre Dumas Fils La Dame aux Camelias (Kamelyali Kadın)
«KAMELYALİ KADIN» (Şakir Sırmalı, 1957)
«BEN BİR SOKKAK KADINIYIM» (Ertem Eğilmez, 1966)
Erich Von Stroheim Paprika
«PAPATYA» (Mümtaz Ener, 1956)
D'Annery Les Deux Gamines (İki Yavrucak)
«İKİ YAVRUCAK» (Orhan Aksoy, 1965)
Xavier de Montepin La Porteuse de Pain (Ekmekçi Kadın)
«EKMEKÇİ KADIN» (Zafer Davutoğlu, 1965)
Georges Ohnet Le Maitre des Forges (Demirhane Müdürü)
«TAMİRCİ PARÇASI» (Türker İnanoğlu, 1965)
Perrault Cendrillon (Kül Kedisi)
«YAVRU KUŞ» (Hulki Saner, 1961)
André Gide La Symphonie Pastorale (Pastoral Senfoni)
«SEVDİĞİM SENDİN» (Agâh Hün, 1955)
Brahm Stoker Dracula
«DRAKULA İSTANBULDA» (Mehmet Muhtar, 1953)
H. G. Wells The Invisible Man (Görünmeyen Adam)
«GÖRÜNMEYEN ADAM İSTANBULDA» (Lütfü Akad, 1956)
Alexandre Dumas Le Comte de Monte-Cristo (Monte Kristo Kont'u)
«GÜNEŞE GİDEN YOL» (Halit Refiğ, 1965)
Alexandre Dumas Les Trois Mousquetaires (Üç Silâhşörler)
«ÜÇ KORKUSUZ ARKADAŞ» (Halit Refiğ, 1966)
«DÖRT PAŞALILAR» (Osman Seden, 1965)
Panait İstrati Codine
«YEDİ BELÂ» (Yücel Hekimoğlu, 1964)
Alexandre Dumas Les Freres Corses (Korsikali Kardeşler)
«İSİMSİZ KAHRAMANLAR» (Semih Evin, 1964), «KARA KARTAL» (S. Evin,)
Mark Twain The Prince and the Pauper (Çalınan Taç)
«AYŞECİK FAKİR PRENSES» (Ertem Göreç, 1963)
François Coppée Le Coupable (Suçlu)
«GENÇLİK HULYALARI» (Halit Refiğ, 1962)
Auguste Le Breton La Loi des Rues (Sokakların Kanunu)
«SOKAKLARIN KANUNU» (Aram Gülyüz, 1965)
Prosper Merimée Carmen
«ERKEK VE DİŞİ» (Halit Refiğ, 1966)
«ÇİNGENE GÜZELİ»
Joseph Cronin Hatter's Castle (Gurur Şatosu)
«ERKEK SEVERSE» (Orhan Aksoy, 1966)
Fector Malot Sans Famille (Kimsesiz)
«AVARE YAVRU VE FİLİNTA KOVBOY» (Süreyya Duru, 1965)
Erich Maria Remarque (?)
«DEMİR PERDE» (Semih Evin, 1951)
Erich Maria Remarque Trois Camarades (Üç Arkadaş)
«KARDEŞ GİBİYDİLER» (Semih Evin, 1963)
Pierre Decourcelles Fanfan et Claudinet
«IZTIRAP ÇOCUKLARI» (Burhan Bolan, 1964)
O'Henry
«ÇOCUK HIRSIZI CAFER» (Hulki Saner, 1962)
John Steinbeck Of Mice and Men (Fareler ve İnsanlaı)
«İKİMİZE BİR DÜNYA» (Nevzat Pesen, 1962)
Jules Verne İki Sene Mektep Tatili
«İKİ SENE MEKTEP TATİLİ» (Yılmaz Atadeniz, 1965)
Charlotte Bronte Jane Eyre
«RÜZGÂRLI TEPE» (Süha Doğan, 1963)
Emily Bronte Wuthering Heights (Rüzgârlı Bayır)
«ACI AŞK» (Hulki Saner, 1964)
«OLMEYEN AŞK» (Metin Erksan, 1966)

**B) YABANCI SAHNE YAPITLARI**

Molière Le Mariage Forcé (Zor Nikâh)
«HİMMET AGANIN İZDİVACI» (Ahmet Fehim, 1916/18)
Paul Autier ve Cloquemin Gardiens de Phare (Fener Bekçileri)
«KIZKULESİNDE BİR FACİA» (Muhsin Ertuğrul, 1923)
François de Curel La Terre İnhumaine (Vicdansız Toprak)
«ANKARA POSTASI» (Muhsin Ertuğrul, 1928/29)
Pierre Weber ve Maurice Hennequin Et moi j'te dit qu'elle t'fait d'l'oeil (Ben sana göz kırptı diyorum)
«SÖZ BİR ALLAH BİR» (Muhsin Ertuğrul, 1933)
Jean de Letraz Bichon
«TOSUN PAŞA» (Muhsin Ertuğrul, 1939)
Georges Feydeau La Puce a l'oreille (Şüphe)
«AKASYA PALAS» (Muhsin Ertuğrul, 1940)
Edmund Morris Tahta Çanaklar
«KIRIK ÇANAKLAR» (Memduh ÜN, 1960)
Alessandro Cajones Ağaçlar Ayakta Ölür
«AĞAÇLAR AYAKTA ÖLÜR» (Memduh Ün, 1964)
Jacques Deval Tovaritch (Şahane Züğürtler)
«ŞAHANE ZÜĞÜRTLER» (Süreyya Duru, 1965)
William Shakespeare The Taming of the Shrew (Hırçın Kız)
«ERKEK FATMA EVLENİYOR» (Abdurrahman Palay, 1963)
«YAVAŞ GEL GÜZELİM» (Memduh Ün, 1963)
Alexandre Bisson La Femme X (Meçhul Kadın)
«MEÇHUL KADIN» (Lütfü Akad, 1956)
«O KADIN» (Zafer Davutoğlu, 1966)

**C) YABANCI FİLİMLER**

René Clair Le Million (Fransa, 1931)
«MİLYON AVCILARI» (Muhsin Ertuğrul, 1934)

«GARİBAN» (Aram Gülyüz, 1966)
Victor Fleming The Way of All Flesh (A.B.D., 1927)
«ŞEHVET KURBANI» (Muhsin Ertuğrul, 1940)
«İHTİRAS KURBANLARI» (Muharrem Gürses, 1953)
Kurt Bernhardt Die Letzte Kompagnie (Almanya, 1931)
«ONÜÇ KAHRAMAN» (Şadan Kamil, 1943)
Willi Forst Mazurka (Almanya, 1935)
«YUVAMI YIKAMAZSIN» (Kâni Kıpçak, 1947)
Gianni Franciolini Ultimo İncontre (İtalya, 1951)
«SON BUSE» (Suvari Tedü, 1952)
Hugo Haes Pick Up (A.B.D., 1951)
«KALDIRIM ÇİÇEĞİ» (Baha Gelenbevi, 1953)
René Clair Porte des Lilas (Fransa, 1956)
Emilio Fernandez La Red (Meksika, 1953)
«SAHİLDEKİ KADIN» (Aydın Arakon, 1954)
Luis Bunuel Suzana la perversa (Meksika, 1950)
«FIRTINA GEÇTİ» (Kâni Kıpçak, 1957)
Fritz Lang You Only Live Once (A.B.D., 1937)
«YAŞAMAK HAKKIMDIR» (Atıf Yılmaz, 1958)
Julien Duvivier Pepe le Moko (Fransa, 1937)
«SENİ SEVİYORUM» (Ertem Eğilmez, 1966)
Leo McCarey An Affair to Remember (A.B.D., 1957)
«İLK AŞK» (Hulki Saner, 1961)
Mervyn Le Roy Waterloo Bridge (A.B.D., 1940)
«SONBAHAR YAPRAKLARI» (Nejat Saydam, 1962)
Mervyn Le Roy - The Bad Seed (A.B.D., 1956)
«KÖTÜ TOHUM» (Nevzat Pesen, 1964)
Mervyn Le Roy Johnny Eager (A.B.D., 1941)
«MACERALAR KRALI» (Hulki Saner)
Charles Walters Lili (A.B.D., 1952)
«KÜL KEDİSİ» (Nejat Saydam, 1961)
Stanley Donen Seven Brides for Seven Brothers (A.B.D., 1954)
«ÜÇ ÇAPKIN GELİN» (Süha Doğan, 1961)
Fedor Ozep Gibraltar (Fransa, 1938)
«MELEKLER ŞAHİDİMDİR» (Süha Doğan, 1961)
Mervyn Le Roy — Random Harvest (A.B.D., 1943)
«KALP YARASI» (Türker İnanoğlu, 1961)
King Vidor Duel in the Sun (A.B.D., 1947)
«VAHŞİ KEDİ» (Muzaffer Tema, 1962)
Mario Mattoli L'Inafferabile 12 (İtalya, 1950)
«GOL KRALI CAFER» (Hulki Saner, 1962)
Charles Vidor Gilda (A.B.D., 1946)
«BOMBA GİBİ KIZ» (Orhan Aksoy, 1964)
George Cukor Born Yesterday (A.B.D., 1951)
«DÜNKÜ ÇOCUK» (Semih Evin, 1965)
Billy Wilder - Some like it hot (A.B.D., 1958/59)
«FISTIK GİBİ MAŞALLAH» (Hulki Saner, 1964)
Billy Wilder Sabrina (A.B.D., 1954)
«ŞOFÖRÜN KIZI» (Ülkü Erakalın, 1965)
Marlon Brando One Eyed Jacks (A.B.D., 1959)
«DAĞLARIN OĞLU» (Yılmaz Atadeniz, 1965)
«ALTIN HIRSI» (Yavuz Yalınkılıç, 1965)
Robert Siodmak The Killers (A.B.D., 1946)
«ŞEYTANIN KURBANLARI» (Arşavir Alyanak, 1965)
George Stevens Shane (A.B.D., 1953)
«KONYAKÇI» (Tunç Başaran, 1965)
George Stevens A Place in The Sun (A.B.D., 1951)
«BÜTÜN SUÇUMUZ SEVMEK» (Ülkü Erakalın, 1963)
John Sturges The Magnificent Seven (A.B.D., 1960)
«ON KORKUSUZ ADAM» (Tunç Başaran, 1965)
Charles Chaplin Limelight (A.B.D., 1952)
«SERSERİ ÂŞIK» (Ülkü Erakalın, 1965)
Jean Negulesco Johnny Belinda (A.B.D., 1948)
«KANLI DEĞİRMEN» (Agâh Hün, 1959)
Frank Capra Mr. Deeds goes to town (A.B.D., 1936)
«HALK ÇOCUĞU» (Memduh Ün, 1964)
Frank Capra İt happened one night (A.B.D., 1934)
«ARSLAN MARKA NİHAT» (Mehmet Dinler, 1965)
John Cromwell The Prisoner of Zenda (A.B.D., 1937)
«YALANCI» (Orhan Aksoy, 1965)
Joshua Logan Fanny (A.B.D., 1961)
«UZAKTA KAL SEGİLİM» (Ülkü Erakalın, 1965)
Raj Kapoor Awhara (Hindistan)
«AVARE» (Semih Evin, 1965)
Raj Kapoor Ah! (Hindistan)
«AH BU DÜNYA» (O. Nuri Ergün, 1965)
Walter Lang Kentucky (A.B.D., 1938)
«ATI ALAN ÜSKÜDARI GEÇTİ» (Hicri Akbaşlı, 1962)
Maurice Cloche J'avais sept filles (Fransa, 1954)
«DİLBERLER YUVASI» (Arşavir Alyanak, 1963)
William Wyler Roman Holiday (A.B.D., 1953)
«MUHTEŞEM SERSERİ» (Ülkü Erakalın, 1964)
Rouben Mamoulian The Mark of Zoro (A.B.D., 1940) ve diğer Zoro filimleri)
«DAĞLAR BULUTLU EFEM» (Semih Evin, 1962)
«KARA ŞAHİN» (Nuri Akıncı, 1964)
«SEVEREK DÖVÜŞENLER» (Adnan Saner, 1966)
Micheal Curtiz Mildred Pierce (A.B.D., 1945)
«ŞOFÖR NEBAHAT VE KIZI» (Süreyya Duru, 1964)
Henry King The Gunfighter (A.B.D., 1950)
«İKİSİ DE CESURDU» (Ferit Ceylan, 1963)
David Miller Back Street (A.B.D., 1963)
«SEVEN KADIN UNUTULMAZ» (Osman Seden, 1965)
Daniel Tinayre Le Ruffian (Arjantin)
«SIRTIMDAKİ BIÇAK» (Natuk Baytan, 1965)
Michael Curtiz The Adventures of Robin Hood (A.B.D., 1937)
«VATAN KURTARAN ARSLAN» (Tunç Başaran, 1966)
Robert Mulligan Come September (A.B.D., 1963)
«PLÂJDA BULUŞALIM» (Orhan Elmas, 1964)
Ralph Levy Bedtime Story (A.B.D., 1964)
«AVA GİDEN AVLANIR» (Hulki Saner, 1965)
Ceza Von Cziffra Lana, Königen der Amazonen (Almanya)
«ORMAN ÇİÇEĞİ NİLÜFER» (Hulki Saner, 1961)
Jean Negulesco Daddy Long Legs (A.B.D., 1955)
«HIZIR DEDE» (Osman Seden, 1964)
Charles Chrichton (İngiltere, 1955)
«PAYLAŞILMIYAN SEVGİLİ» (Yücel Hekimoğlu, 1963)
Norman Mac Leod The Secret Life of Walter Witty (A.B.D., 1947)
«CİLÂLI İBO RÜYALAR ALEMİNDE» (Osman Seden, 1962)
Vincent Sherman The Young Philadelphian (A.B.D., 1958) «FAKİR VE MAĞRUR» (Mehmet Dinler, 1966)
Robert Aldrich The Last Sunset (A.B.D., 1960)
«SİLÂHLAR PATLAYINCA» (Orhan Elmas, 1966)

# yerli sinemada ANLATIM sorunu

SEZER TANSUĞ

Türk sinemasının bütünüyle ticari bir sinema olduğunu görüyoruz ilk bakışta ama, bu onun gene de bir takım ayırıcı özelliklere sahip olmadığı anlamına gelmiyor. Yerli sinemanın bir bakıma belirgin niteliğini bir yandan idealleştirmeleri öbür yandan da gerçekçi oluşu teşkil ediyor. Böyle bir ikilik bir filmin yapısına belli bir gerginlik kazandırmalıydı, aksine bir gevşeklikle etkinliğine kastediyor. İdealleştirmelerin gerçeğin doğal yapısını araştıran bir çabadan geçmeyip zorlama oluşu rol oynuyor belki de bunda. Senaryoların genellikle derli toplu bir dramatik yapıdan yoksun oluşları da bu aksaklığın başka bir yanı değil mi? Oysa gerçek durumların kendisinden hareket eden bir sanatçı çabası sonuçta gerçeküstü bir ifade tarzına da ulaşsa devamlı bir us hesaplamasını ortaya koyar ve bir çeşit örgü sistemini geliştirir. Bu örgü sistemi de yapının kuruluşundaki geometrik kesinliğin, ayrılmazlığın, parça bütün ilişkilerinin bir ifadesi oluverir

Bir sinema eserinin herhangi bir düşünü ya da idealden hareket ederek gerçek durumları kullanmak için vesileler icad etmesi bu gerçek durumların duygusal bir perde arkasında bulanık görüntüler haline gelmesine sebep oluyor. Böyle bir davranış gerçek durumlar arasındaki bağı ancak belli bir zorlamayla elde edebilir. Doğal biçimde, birbirini mantıksal yolda izleyen durumların organik bağıntısına yatkın eser vermek dururken zorlama bir yolun tutulmuş olması, sorunu kavramak yönünden hayli ilgi çekicidir.

Sinemayı sadece belli teknik olanakları kullanmak diye ele alanlar pek çoktur Bu doğru olmakla birlikte sinemanın artistik bir anlatım gücü taşıdığı örneklerde teknik olanaklar sorununun aşıldığı bir gerçektir. Teknik bir aracın kullanımı anlatım ve üslûp sorunlarının aydınlanmasında bir engel ortaya koymaz. Teknik olanakların Türkiye'deki kullanımı ile başka bir yerde kullanımı arasında fark vardır. Bu farkı da belirleyen nedenler vardır elbette. Bu nedenlerin başlıcalarından biri sanatçının malzemeyi yorumlayış tarzındadır Yorumda kişisel ifadesini taşıdığı ölçüde mahalli bir duyarlığın ürünüdür.

Türkiye'nin sinema tekniğiyle karşılaşması, Batının öbür sanat teknikleri ve biçimleriyle karşılaştığı devreye rastlıyor. Bu basit bir tesadüf olmasa gerektir. Sinemanın bir teknik olarak mensup olduğu endüstri çağı Türkiye'yi diğer kurumlarına, diğer sanat teknikleri ve biçimlerine zorlamıştır. Bu bakımdan sinema bir kültür aracı olarak kendi mahalli ifadesini aramak üzere bu topraklara gelmiştir

Mahalli insanın davranışı ile yeni kurumlar, teknikler, biçimler arasında süratli bir uyumun hemen sağlanması beklenemez. İnsan yeni teknik ve kurumlara alışmış görünse bile bir yabancılığı sürdürüyor. Bu yabancılığın nedeni kendi yaşama koşuları ile yeni teknik ve kurumlar arasında sürekli bir açıklığı duymasındadır.

Bununla birlikte sinema belli bir anlatım aracı niteliğini bu ülkede de kazanmıştır İlk bakışta senaryoların gerçek durumları gizleyen bir çeşit fanteziye bağımlı olduklarını kestirmek mümkündür. Bunda söz unsurunun oynadığı ve görüntü dizisinde sinema sanatının klâsik anlatımını engelleyen rolü belirtilmelidir. Görüntüye düşen görev sürekliliği yapma bir biçimde sağlayan sözün kişilerini tasvir etmekten öteye geçmiyor. Sinema söz anlatımının egemenliğinde kalıyor böylece. Eski temaşa düşünüşünün söze geniş ölçüde dayanan nitelikleri yerli sinemada da belli bir rol oynuyor. Statik bir görüntü mekanizmasıyla elde edilen çatıyı süsleyip hareketlendiren söz oluyor öncelikle. Türkçenin kıvrak, diri ve özel bir tada sahip olan yapısnda görel bir sanata kolaylıkla katılan çok şey var Sinemanın kolayca söz sanatının egemenliğine girdiği ve bunun yıllarca sürüp günümüze kadar ulaştığı görülüyor Başlangıçta tiyatro oyuncularının sözlü oyunları perdeye aktarışlarında görülen bağlılık «sinemacı» tiplerin ortaya çıkışından sonra da karanlık dublâj salonlarında varlığını sürdürüyor. Yerli sinema'da sessiz çağın yeterince yaşanmamış olması görüntüsel sinema dilinin yerleşmesinde başlıca eksiklerden biri olarak duyuluyor.

Sözle sinema anlatımı arasındaki bağıntı sorununu mekân, obje ve tip kullanımındaki eyilimleri kapsayan sorun izler Bu unsurlar sinemanın görel niteliğine uygun olmakla birlikte sinema anlatımının aslında hareketli, değişken olan mekanizmasına karşı koyuyorlar. Böylece görel bir sanat önce kendi unsurları tarafından engellenmiş oluyor. Gerçekte mekân, obje ve insan biribirini tamamlayan anlamlı bir bütünün hareketli yaşantısını bir arada, iç içe meydana getirirken bu unsurlara kendi imgesel, farklı düzeyinde ihtiyaç duyan sinema onları tek tek, aralarında organik tamamlayıcı bağlılığın olmadığı parça unsurlar olarak düzenliyor.

Sinemanın belli bir süre içinde gelişen anlatımı ayrıca, yalnız tek bir sahnenin teşkilinde değil, sahneler arasındaki bağıntıda da sıkı bir bütünlüğü şart koşuyor. Sorunun üçüncüsü bu süreyi belli bir tempo içinde geliştirmekle sorumlu kişinin hangi kişisel örgüyü hazırlamış,

ona hangi soluğu kazandırmış olduğu sorununa gelip dayanıyor

Sözün basit bir öykü aracı olduğu ilk aşamadan görel unsurların grup grup bir araya nasıl toplandığı ve düzenin kişi eliyle nasıl yoğrulduğu, nasıl ritm kazandırıldığı, kısaca nasıl yorumlandığını belirleyen en karmaşık aşamalara kadar herşey anlatım sorununun kapsamını ortaya koyuyor.

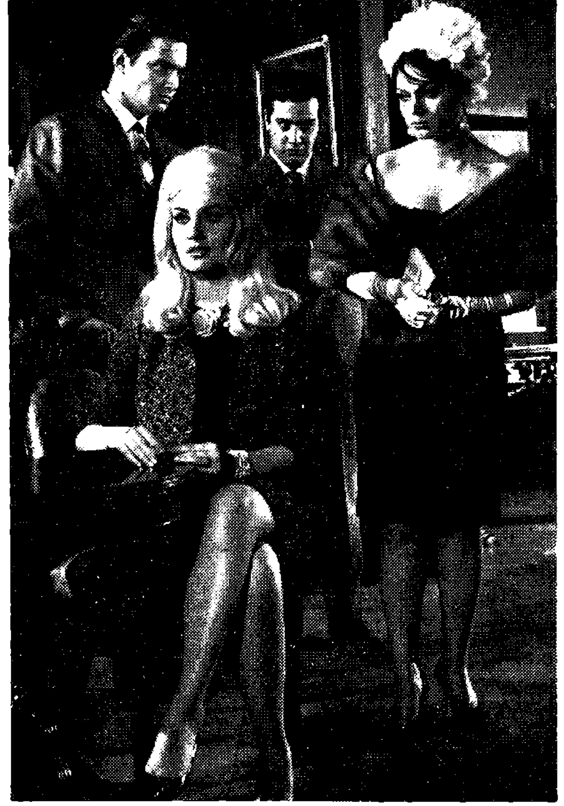
Anlatımın görel niteliklere uygun biçimlere başvurması gerektiği yerde sinemacının karşılaştığı engellerden biri, temaşa geleneceğinde klişe unsur'arın tekrarına bağlı eyilimin alabildiğine yerleşmiş olmasıydı. Temaşa geleneğinde klişe unsurları tekrarlama düşünüşünün objektif aracını kullanan ve her yönelişte karşısına farklı bir nesne ve tipin çıktığı sinema ortamında derin bir açıklık ve uyuşmazlıkla karşılaşacağı aşikârdı. Ama yerli sinemanın her fırsatta standart mekân, obje ve tip klişelerine yönelişinin anlamı gene de geleneksel görel anlatımın her defa yeniden düzenlenen klişe unsur ve malzemeyi kendisine amaç edinişi olgusuyla aydınlanabilir

Yerli sinemanın yıllar süren serüveni yeni bir görel anlatım tekniğiyle bağdaşan yeni klişelerin yaratılması olarak mı anlaşılmalıydı? Eğer bu bir zorunluluk idiyse authentic niteliklere sahip olması gereken standartların elde edilmesi bütün bütüne yetkisiz kişilerden bekleniyor demekti.

Objektif aracıyla düşünsel - imgesel bir anlatım esprisinin ve buna bağlı olan klişeciliğin hiçbir zaman arası bulunamaz demek elbette yanlıştır. Ne var ki bu uzlaştırma ancak klişelerin ve tekmil düzmeceliklerin artistik bir tavırla, artistik bir biçimde yaratılışına bağladır.

Grup halinde obje ve kişi bağıntıları, davranışlar, mekânla kaynaşma v.b. gibi durumlar belli bir üslûbun açık işaretlerini taşıyan bir ilişkiler bütünü olarak kavranabilselerdi, bunun sonucunda görel bir anlatım tekniğini kullanan bir adamın kendi kişisel klişelerini elde ettiğini ortaya koyan özellikler de kavranabilirdi. Bu çevrede sanatçı davranışı kendi yaratıcı yolunda değişimlerini, tekrarlarını deneyip duracağı kalıplara muhtaçsa bunu ancak kişisel bir çaba içinde elde edebilir Üslûplar da kendi kalıplarını yaratmış üslûplar olarak benimsenebilir böyle bir zorunluluk içinde.

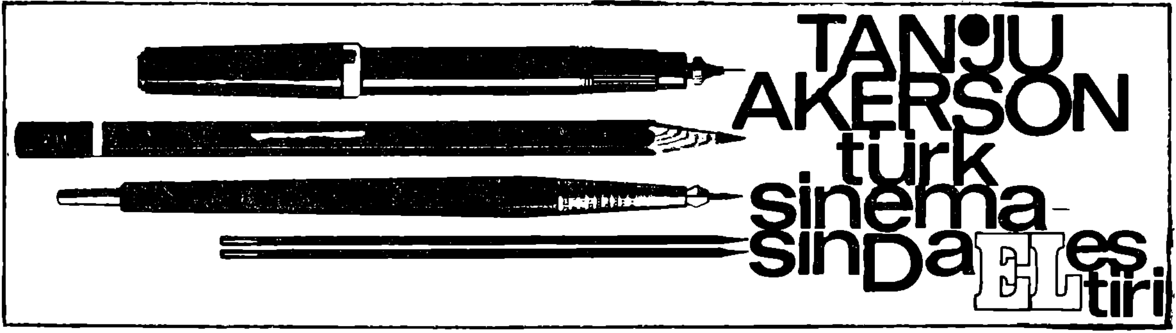
Yerli sinemanın imgesel-düşünsel yoldaki klişeci anlatımında kişisel bir düzenleme gücünün rol oynamadığı daha ilk tahlilde ortaya çıkıyor Bu ayni zamanda bir yorum yoksunluğudur ki görel malzeme arasındaki kopuklukta, marlama bir metnin gelişi güzel resimlenişinde farkediliyor Yerli sinema doğrudan doğruya kendi eyilimlerinin fersah fersah uzağında bulunuyor tutturduğu anlatım tarzıyla. Sorunun en ilgi çekici yanı bu olduğu gibi en gülünç yanı da budur. Durum böyle olduğu halde Batı'ya da Doğu sinemalarında denenmiş anlatım yollarını kendilerine maletmeye çalışarak işi büsbütün açmaza sokan «seçkin» lere ne ne demeli? Dış etkilerle gücün ve yoğunluğun arttırılabilmesi herşeyden önce kendi eyilimlerini doğrulamakla mümkün değil midir?



HULKI SANER/VAHŞİ GELİN 1966



ARAM GÜLYÜZ/LAFINI BALLA KESTİM 1965




1. Giriş

Sinemanın diğer sanat dallarına kıyasla geniş halk yığınlarına seslenebilme olanağı, sosyal gelişimle aynı oranda sıkı bir ilişki kurmasına yolaçmaktadır. Geniş anlamıyla sinema, yalnızca beyazperde görüntülerinden ibaret bir olay değildir. Beyazperde görüntülerinin ardında ve ötesinde kalan bölümleri, sinema olayının sosyal gelişimle kurduğu kopmaz bağları ortaya koyar. Sinema olayı salt bir beyazperde görüntüsü olarak ele alındıkça sorunları havada kalmakta, dayanaksız öne sürülen fikirler bir kördöğüşü yaratmaktan öteye geçememektedir. Sinemanın sosyal oluşumla bağını gösteren en kestirme örnek, hiç bir sanat dalına sinema kadar sıkı bir sansür uygulanmaması olayıdır. Hiçbir sanat dalı sinema gibi türlü devlet yönetimlerinin güdümü altına sokulmak istenmemiştir Kendine özgü yapısı sinemayı, tarihsel gelişim içinde dozu gittikçe artan bir sosyal nitelik kazanmaya zorlamaktadır.

II. Sinema olayı ve eleştiri

Sinemanın kendine özgü yapısını incelediğimizde bu sanat dalının, diğerlerinden ayrılan en kesin özelliğini hemen saptayabiliriz.. Sinema belirli bir tarihsel aşamanın, sanayi devriminin ürünüdür.. Sanayi devriminin oluşu ne denli Batı tipi üretim tarzının koşullarına bağlıysa, sinema da o denli bir sosyal kurum olarak sanayi devriminin koşullar içinde işlemektedir. Her sanayi dalı gibi sinema da sermaye birikimi - yatırım - kâr çizgisini izleyerek gelişmiş, büyümüştür. Tekstil sanayi nasıl halkın beğenisini ölçüp tartarak belirli sürelerde değişik mallar piyasaya sürmekte, «moda» dediğimiz değişiklikler yaratmakta ise sinema da belirli sürelerde değişik filmler sunmakta, «şu akım, bu akım» dediğimiz birtakım değişimlere gitmektedir. Tekstil sanayindeki moda olayı ile sinema sanayindeki akım olayını meydana getiren etken, ekonomik yönden arz-talep, sanat yönünden yaratıcılık-halk beğenisi, sonuç olarak sosyal oluşumun kendi kurumları arasında doğan dialektik gelişmedir. Sinemanın bu gelişme içerisinde beliren en büyük özelliği, halk yığınlarına en fazla etki yapma gücüne sahip olmasıdır.

Ham film yapımından işletmeciliğe kadar uzanan faaliyeti içinde sinema olayına katkıda bulunan unsurlardan biri de film eleştirmesidir. Film eleştirmeciliğinin sinema olayındaki yerini belirlemeden önce görevciliği üstünde durmak gerekir. Eleştirinin görevciliği, sinemayı sosyal gelişimle kurduğu kopmaz bağlardan estetik yönüne kadar uzanan tüm oluşu içinde araştırmak incelemek, giderek sinemaya yön vermektir. Kurumsal olarak nitelendirebileceğimiz araştırma, inceleme faaliyetlerinde eleştiri ağırlığını, sinema olayının beyazperde görünüleri ardında ve ötesinde kalan bölümleri üstüne yığmak zorundadır

Sinemanın estetik yönündeki gelişmeler de gene bu alanda oluşacak dönüşümler üstüne inşa edilecektir. Eleştiri kuramsal alanda yürüttüğü faaliyetlerini sinemaya yön bir düzeye getirdiğinde doğrudan bir eylem içine girmiş demektir! Yeni bir sinemacı kuşağının sözsahibi olması için mevcut düzeni basın yoluyla, kanun tasarılarıyla zorlamağa bağlayacak, çoğu kez kendi içinden yeni sinemacılar yetiştirecektir. Gerek Batı sinemasında gerek azgelişmiş ülke sinemalarında tüm akımlar hep böyle oluşmuştur Batı ile azgelişmiş ülke sinema akımlarını ayıran çizgi, azgelişmiş ülke sinemalarının herşeyden önce ulusal sinema olma amacını gütmeleridir.

III. Türk sinema eleştirisinin tarihsel serüveni

Türk sinemasının yapısını ortaya koymadan eleştirinin yapayını belirlemeğe kalkmak, bu konuda olumlu sonuçlara varılmasını engeller. Şu gerçeği iyice bellemeliyiz ki, Türk sineması - ülkesinin sosyal gelişim kanunlarına bağlı olarak - Batı'da olduğu gibi bir sanayi devriminin ürünü değildir.. Batı tipi üretim tarzının azgelişmiş ülkelerde oluşturduğu tüketim ekonomisinin bir ürünüdür. Türk sinemasının kuruluş yılı 1948, (iyi kötü ayırdetmeden yerli filme indirimli rüsum uygulanması) aynı zamanda tüketim ekonomisi yoluyla gelişen bir sosyal sınıfın varolma sürecidir. Türk sinemasını elinde tutan, yürüten kişiler çokluk bu sınıfdan çıkmıştır. Bu sınıfın her türlü ekonomik faaliyetlerinde gösterdiği tüm özellikler Türk sinemasında da mevcuttur. Türk sinemasını elinde tutanlar bu alanda bir sermaye birikimine gitmemiş, bir ulusal sinema endüstrisi kurmamışlardır. Bugün yılda ikiyüzü aşkın film çevrilen bir ülke olarak Türkiye'de ne doğrudürüst bir stüdyo, ne de ham film yapımı vardır. Film şirketlerinin çoğu bir iki film çevirip piyasadan çekilmektedirler. Gelenek, görenek gibi üstyapısal kurumlar açısından halka daha yakın duran sinema yapımcıları, halkla buluşma olanaklarını halkın ilerlemesi yolunda kullanmayarak çıkarlarınca sömürmüştür. Batı üretim tarzına çıkarıyla bağlı, ancak Batı kültürüne sırtçevirenlerin sineması şüphesiz ulusal olmayan bir sinemadır. Ulusal olmadığı içindir ki, Türk sinemasının dünya sinemasında yeri yoktur. Türk sinema eleştiricisi çalışmasını, Türk sinemasının Batı'nın karşıtı ulusal olmayan bir sinema olduğunu gözönünde tutarak düzenlemek zorundadır. Türk sinemasını elinde tutanların sınıfsal yapısı dışında kişilerden meydana gelen eleştiriciler, sinemacıların tam

karşıtı Batı kültürüyle yetişmişlerdir. Sinema düzeni yerine sinemacıları karşılarına alan eleştiricilerin yirmi yıldır sürdürdüğü kısır çekişmenin kaynağı, sinemacılara «sen eskiden halı tüccarıydın, sanatdan ne anlarsın» gibisinden kızmalarında, «yerli filmlerden indirimli rüsum kalkarsa mecbur kalır, iyi film yaparlar!» demelerinde yatmaktadır.. Sinemanın sosyal gelişimle kurduğu kopmaz bağlar eleştiricilerle yetersiz ya da çokluk yanlış ele alınmıştır. Eleştiriciler mevcut sinema düzeninin belirli bir sosyal gelişim ürünü olduğu, ancak sosyal yapıda oluşacak dönüşler sonucu değişeceği gerçeğine inememişlerdir Yirmi yıllık eleştiri koleksiyonlarını karıştıranlar Türk sinemasına sövgü, Batı sineması başyapıtlarına - tıpkı Batılı eleştiriciler gibi - övgüden başka birşey bulamayacaklardır. 1952'lerden 1959'lara kadar Türk sinema eleştirisi önceleri sinemanın temel ilkelerini belirtmek, ansiklopedik bilgiler vermek yoluyla sinema kültürünü yaymada yararlı olmuş, ancak sinemanın gerek sosyal gerek estetik yanı ile ilgili araştırmalarında ulusal sinema yaratacak güçte görünmemiştir. Bu dönemde eleştiri kuramsal faaliyet olarak anlamı belirsiz bir gerçekçilik sözünü diline takmış, nasıl olacağını belirtmediği bir «milli sinema» efsanesi yaratmıştır. Yetersiz kuramsal faaliyeti sonucu, yeni bir sinema akımı ve kuşağı doğmasına yolaçmadan, mevcut düzeni öfkeli yazılarla, rüsum indirimiyle ilgili dermeçatma ekonomik tedbirlerle yıkacağını sanarak bu yolda boş eylemlere de girişmiştir.

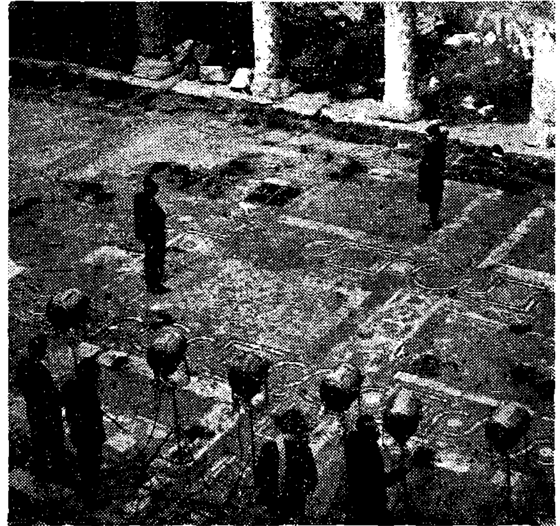
1952-59 döneminde eleştiriler, birtakım sinemasever yönetmenlerin yapım düzenini zorlaması yönünden etkili olmuş;yazarların «gerçekçi» diye bazı filmleri göklere çıkararak, yabancı film seyircisi sağlama yoluyla iş yaptırmaları, sinemacılarla yakın ilişkiler kurmalarına yolaçmıştır. Ancak kısa bir süre sonra eleştiriciler Türk filmlerini çokluk «gerçekçi değil!» diye yermeğe başlayınca yapımcılarla aralarındaki bağ kopmuş, eleştiri basmakalıp sözlerle yerinde sayan yıpranmış bir kurum olarak sinema olayında görevciliğini yitirmiştir. 1960 sonrası düşünce özgürlüğüne rağmen eleştiri duraklamasını sürdürmüş, ancak aydın güçlerin her alanda dönüşümler aradığı bu dönemde sinema üstüne sözsahibi bir kurum olarak mevcut düzenin karşısına birtakım sinema şuralarıyla dikilmiştir. Ama bu olayda da yirmi yıllık kısır çekişmenin basmakalıp tedbirlerini tekrarlayarak bir çöküntü dönemi içinde bulunduğunu son kez ispatlamıştır

IV Gerçekçilik üstüne iki örnek

Türk sinemasının tiyatro etkisinden sıyrılıp sinema dili kurmağa çabaladığı dönemde eleştiri gerek günlük gazetelerde gerek dergilerde varlığını duyurmuş, kuramsal faaliyeti sinema olayında en can alıcı noktaya gelmişti.. Birşeyler yapmağa çabalayan bir avuç sinemasever yönetmen eleştiricilerle kuramsal yönden yakın ilişki kuruyordu. 1959 yılında eleştiricilerin elbirliğiyle «gerçekçi film» diye göklere çıkardıkları, adeta örnek film haline soktukları «Uç Arkadaş», eleştirinin Türk sineması üstüne vardığı yanılgı grafiğinin en uç noktasıydı. Filme gene herzamanki gibi «gerçekçi» etiketi altında alkış tutuluyor, yönetmeni Batı kültürüyle değil, sezgileriyle film yaptığı için beğeniliyordu. Eleştiricilere göre filmdeki gerçekçilik, insanlar arasında sevgi ve dayanışmanın içtenlikle belirtilmiş olmasıydı. Üç yoksul kişi ile arkadaşlık kuran gene yoksul kör bir kızın üst sınıfta yaşama özlemini karakomedi türünde anlatan film sonunda ne yapıyor ne ediyor gözleri açılan kör kızın ünlü bir şarkıcı olmasıyla tüm kahramanlarını kolayca üstsınıfa geçiriveriyordu. «İyilik eden mutlaka zengin olur!» cinsinden afyoncu bir bildiri getiren «Uç Arkadaş» filmi, Türk sinemasının en hasta yanı, «mistifikation» u dolambaçlı yoldan pekleştiriyordu. Melek kadar iyi kahramanlar - şeytan kadar kötü kahramanlar çatışmasının iyiler kötüler dünyası biçiminde sunulması eleştiriciyi de aldatıyor, kahramanların ancak kötüler dünyasının yaşayışına atlayarak mutlu olabildikleri gözden kaçıyordu. Üst sınıfa atlama aracı olarak kullanılan tutucu bir sevgi ve dayanışma olayına eleştiriciler «gerçekçilik» demek gafletinde bulunuyorlardı. Eleştiricilerin düştükleri en büyük yanılgı, ulusal film yapmak için Batı kültürü yerine sezginin yeterli geleceği kanısını ileri sürmeleriydi. Oysa zaman, Türki-



METİN ERKSAN/YILANLARIN ÖCÜ. 1961



CENGİZ TUNCER/SEVMEK SENİ'NİN ÇEKİMİNDE. 1966

ye'de de azgelişmiş ülkelerin karmaşık sosyal yapısını görebilmek için güçlü bir Batı kültürüne ihtiyaç olduğunu gösterecekti. «Gerçekçi film» yapmak, herşeyden önce düzme batılılaşma hevesi yerine, çağdaş uygarlık düzeyine yarma bilinci veren temel sosyolojik bilgilere sahip olmayı gerektirmekteydi. Eleştirinin düştüğü yanılgı sonucu Türk sinemasında sezgiyle yapılan dolambaçlı «mistifikation» halâ süregeliyor, biravuç iyiniyetli yönetmen kendi kendini yiyerek kayboluyorlardı. «Üç Arkadaş» yanılgısı, eleştirinin duraklama döneminin başlangıcı olmuştu.. Dört yıl kadar sonra eleştiriciler, bireysel çıkış olarak «gerçekçi film» olma yolundaki «Yılanların Öcü» nü eksik inceleyerek yeni bir yanılgıya daha düşeceklerdi. «Yılanların Öcü», hikâye olarak köylü - muhtar çekişmesini Türkiye'nin sosyolojik yapısına rahatça oturtmaktaydı. Film, köylü - kaymakam dayanışmasıyla moral katıcı bir halk - zinde güç beraberliği işlerken muhtarın üstünde yükselen egemen çevrelerin köyle ilişkisi ele alınmıyordu. Hikâyede bu konu gerçek - üstücü bir biçimde işlenerek yılanlar efsanesine bağlanmıştı. Teknik nedenlerle sinemada gerçekleşmesinin güçlüğü yüzünden işlenmeyen bu bölüm, «Yılanların Öcü» nün özevarımını yarım bırakıyor, bütünlükten yoksun kılıyordu. Filmin getirdiği bildirinin aksaklığına yeterince parmak basmayan eleştiriciler, buyüzden eksiği gediği elle tutulur biçimde burunları dibine gelmiş bir ulusal film örneğini bütünleyecek yoruma varamıyor, filmin yönetmeninin ikinci bir denemesinde (Susuz Yaz) benzer yanılgılara düşmesine yol açıyorlardı.

VI. Sonuç

Türk sinema eleştirisi artık tıpkı Türk sineması gibi ölü bir noktaya gelmiş durumdadır. Eleştiricilerin birtakımı Türk sinemasını yok sayma derecesinde sırtçevirmiş, çalışmalarıyla sinema kültürünü yaymada en büyük payı bulunan bir eleştirmeci yirmi yıllık efsaneleşmiş gerçekçilik öğütlerini Musa peygamberin on buyruğu biçimde tekrarlama yoluna gitmiştir. Son yirmi yılın sosyal gelişim süreci, her alanda olduğu gibi sinemada da aydınların egemen güçler ve halk ilişkilerinde bir yanlışlıklar komedyası oluşturmuş, Türk sinema eleştirisi bütün iyi niyetine rağmen sinema olayında halka karşı olma durumuna düşmüştür. Eleştiri kurumunun günah ve sevaplarını sosyal gelişim süreci içinde diğer kurumlarla olan dialektik bağından ayrı incelemek yanlış bir davranış olur! Son yirmi yıllık sosyal gelişim içerisinde yalnızca sinema eleştirisinin tarihsel şartlanmalar dışı davranmasını bekleyemeyiz. Sinemamız eleştiricilerinin tarihsel süreç yönünden olağan yanılgıları yanında birtakım olumlu sonuçlar da sağladığı unutulmamalıdır. Bugünkü sinemasever yığınları, sinema kulüpleri, sinematekler, sinema yayınları hep onların eseridir. Gene eğer eleştiricilerin yanılgıları incelenip ortaya dökülüyor, Türk sinemasına yön verebilecek yeni birtakım çabalardan sözaçılabiliyorsa bunu eleştiricilerin genç kuşaklara kazandırdığı sinema sevgisine, kültürüne borçluyuz. Kesinlikle söyleyebiliriz ki, önümüzdeki yıllar Türk sinema eleştirisi için yeni bir dönem başlangıcı olacak, genç kuşak eleştiricileri mutlaka ulusal film yaratma yolunu genç yönetmenlere açmağı başaracaklardır!...

# türkçe sinema kitapları bibliyografyasına ek

Dergimizin 1966 Mayısında çıkan ikinci sayısında arkadaşımız G. Scognamillo'nun hazırladığı bibliyografyaya ek.

**Kitaplar :**

Fikret Âdil: ŞARLO. İstanbul — Nizamettin Nazif: BİR MİLLET UYANIYOR. İstanbul, Kanaat Kütüphanesi (tarihsiz) — Nüvit Osman: IŞIKTAN DOĞANLAR. İstanbul, 1934 — F. A. SİNEMA YILDIZLARI. İstanbul, Akşam Neşriyatı 1934 — Turhan Aziz Beler: HOLİVUDA GİDEN İLK TÜRK GAZETECİ YILDIZLAR ARASINDA. İstanbul, Vakit Neşriyatı 1938 — Hikmet Feridun Es: HOLLYWOOD'DA 300 GÜN. İstanbul, Bütün Kitabevi — Adnan Fuat Aral: YILDIZLARIN GİZLİ HAYATLARI. İstanbul, Ar Yayını 1943 — Necip Fazıl Kısakürek: VATAN ŞAİRİ NAMIK KEMAL. İstanbul, Semih Lûtfi Kitabevi 1944 — Şinasi Barutçu: FİLM KURSU. Bursa, 1952 — Zeki Tükel: BİZİM YILDIZLAR ANSİKLOPEDİSİ. İstanbul, 1952 — Selma Dikmen: MARİLYN MONROE. İstanbul, And yayınları 1955 — Jean Roubier: FOTOĞRAF VE SİNEMA SANATI. İstanbul, 1958 — Macit Doğudan: KOCATEPENİN ÜÇ SÜVARİSİ. İstanbul, Senaryo Film Neşriyatı 1961 — Melâhat Gürses: ARTİST OLMAK İSTEYENLERE FİLMCİLİĞİN İÇYÜZU. İstanbul, 1965 Anonim: SİNEMATEK DERNEĞİ FİLM GÖSTERİLERİ 1965-1966. İstanbul, 1966 — Simon de Beauvoir: BRIGITTE BARDOT. İstanbul, Uğrak Kitabevi 1966 — İngmar Bergman: YEDİNCİ MÜHÜR. Ankara, Bilgi Yayınevi 1966 — Penelope Houston: ÇAĞDAŞ SİNEMA. İstanbul, Kitapçılık Ltd. Ort. Yayını 1966 — Gregori Çukray: ASKERİN TURKÜSÜ. İstanbul, Ataç Kitabevi 1966 — Âlim Şerif Onaran: SİNEMATOGRAFİK HURRİYET. Ankara, 1966 — M. Antonioni: GECE. Ankara, Bilgi Yayınevi 1966 — V Pudovkin: SİNEMANIN TEMEL İLKELERİ. Ankara, Bilgi Yayınevi 1966 —

**Dergiler :**

Film ve Öğretim (İstanbul, 1951) 11 sayı (yayınlanmıyor) — Görme ve İşitme Yoluyla Eğitim (Ankara, 1956) sayı (yayınlanmıyor) — Görüntü (İstanbul, 1966) 1 sayı (yayınlanıyor)

ZİYA METİN

# ziya metin TÜRK SİNEMASI ve SEYİRCİ

Filmciliğimizin başladığı yerde kalmasının, bugün halâ acınacak durumda bulunmasının baş suçlusu olarak seyirci kitlesini gösterenler çok. Herhangi bir yapımcıya, filmlerinin kötülüğünü hatırlattığınızda alacağınız karşılık «seyircinin bilgisizliği, zevksizliği..» üzerinedir. Yapımcıların bu saçma savunmalarını çürütmek için belediyelerin ve ilgili makamların mâlî bültenlerini elde etmek gerekir. Ne yazık ki Türkiyede herhangi bir konuyu aydınlatıcı rakam yayınlamak olağan işlerden değildir. Sinema konusunda kişisel çabayla rakam, istatistik elde etmek, deveye hendek atlatmaktan güçtür. Biz bu yazımızda sadece ortalama rakamlara dayanarak ve sinema seyircisinin psikolojik davranışlarına göz atarak gerçeği tesbit etmeğe çalışacağız. Bugün İstanbulda sokaklara kadar serilmiş, başdöndürücü bir film çalışmasına tanık olmaktayız. Yüzden fazla yapımcı firma, yıllık sayıları iki yüze ulaşan filmlerini harıl harıl çevirmektedirler. Bu yapımcıların hepsi, kendilerine teklif edilen iyi niyetli herhangi bir projeyi, derhal ellerinin tersiyle itmekte, «seyirci böyle istiyor» teranesile bir yığın bayağı kurdeleleri ortaya çıkarmaktadırlar. Yapılan filmlerden alınan sonuç şudur: Her dört yerli filmden bir tanesi ziyan ediyor, iki tanesi ancak giderini karşılayabiliyor, bir tanesi de kâra geçiyor. İşte Türk film seyircisinin yapımcılara verdiği.. Bu yüzden her yıl 20-25 firma iflâs etmekte, yerlerine yenileri hemen gelmektedir. Hiçbirisi liberal ticaret sisteminin târif ettiği anlamda kapitalist-iş adamı değillerdir. Bir bölüğü parasız amatörler, diğer bölüğü de birtakım karanlık emeller besleyen kişilerdir. Bu serüvenciler sayesinde, yapımcılık kazançlı bir iş olmadığı halde, film üretimi eksilmemekte, aksine artmaktadır. Devlet önayak olmaz, denize düşmüş kabilinden kapitaliste sarılırız, o da kaçar, sonunda işte bugünkü dejenere durum doğar.

Yurdumuzdaki kapalı ve açık sinemalar bin adet civarındadır. Satılan yıllık bilet sayısı da, 40 milyonu İstanbulda olmak üzere, 200 milyon kadardır. Bu 200 milyon biletin yarısı yerli, yarısı da yabancı filmler için kesilmektedir. Aslında yabancı sermaye tarafından sömürülmekten kurtulmak için, seyircinin hiç olmazsa yüzde yetmiş beşi yerli filme gitmelidir. Eğer yapımcılarımız seyirciyi itmek, uzaklaştırmak için ellerinden geleni yapmasalardı.. İstanbul, Ankara, İzmir, Adana gibi büyük kentlerde seyirci toplamının yarısı oturmaktadır. Bu kentlerde, iyi inşa edilmiş, rahatça film seyredilebilecek yüksek fiyatlı sinemalar vardır. Büyük gelir sağlayan bu sinemalar yerli fimlere bir türlü açılmamışlardır. Buna engel olmak sinema sihbinin aklından geçmez. Aksine, indirimli vergi sisteminin uygulanmasından faydalanıp, kendi payını çoğaltmak ister. Yerli film seçmeyi hemen hepsi denemiştir de.. Fakat derhal «bilgisiz ve zevksiz» diye çamur atılan seyircinin direnmesi başlamış, haftalık hâsılat yarıyarıya düşüvermiştir. Kazara seyretmeğe gelenlerse gördükleri müstehcen sahnelerden yüzleri kızarmış, «Exodus» filminin dip müziğinin çalındığı milli mücadele filmlerinden tüyleri diken diken olmuş, oyuncuların derme-çatmalığından, konuşmaların sahteliğinden sinirleri bozulmuştur. Karşılarına ilk çıkan tanıdıklarına filmi kötülerler, geliri büsbütün düşürürler. İş bu duruma geldiği anda, tüccar sinemacı yerli film seçmekten cayar. Seyircinin davranışı elbetteki olumludur. Gerçi yapımcının aksine «seyircinin çok bilgili ve yetişkin» bir kitle olduğunu iddia edecek değiliz. Esasen tam bir sinema kültürü almış kimseler hiçbir zaman yağlı müşteri olamazlar Kendimizden ve arkadaşlarımızdan biliriz. Sinema meraklısı olarak delikanlılığımızda haftada 5-6 film görürdük. Şimdi aynı merakla ancak 1-2 film görmekteyiz. İyi yetişmiş seyirci inceden inceye seçme yapar, ancak iyi filmleri izler. Film yapımcısı için gerekli olan ortalama seyircidir. Bugünkü seyircimizin çoğunluğu, yıllardır gördüğü yabancı filmlerin etkisile az-çok eğitilmiş durumdadır. Bir Visconti veya Antonioni'yi değilse bile, bir John Ford veya Charlie Chaplin'i pekalâ anlar ve sever. Gerçi Türkiyede gösterilen yabancı filmlerin çoğunun sanat kaliteleri de düşüktür. Ama sanat olduğu kadar endüstri de olan, fikir unsuru kadar teknolojiye de dayanan sinemanın seyircisi yabancı filmlere gitmekle haksız olabilir mi? Bizim yapımcılarımız henüz tam donatımlı bir stüdyo kuramayadursunlar, seyirci, İngiltereden gelen düzgün teknikli bir James Bond filmini gözü-kulağı rahatsız olmadan izlemektedir. Bizim yapımcı, aynı James Bond filminin adını dahi kullanarak sade suya tirit bir kopyasını yapıyor, kötü oyun, döküntü dekor, hırsızlama musiki, aksak lâboratuar işlemi sonucu piyasaya çıkarıyor Sonra da istiyor ki, halk filmine akın etsin. Tabii yağma yok.. Türk toplumunun meseleleri düzgün bir teknikle filmlerimizde yankılanmadıkça, sinemacılığımız bir ticaret konusu bile olamıyacaktır

Seyircinin tedirginliğinin bir nedeni de şudur. İyi bir filmi iyi koşullar altında seyretmek hakkı olduğu halde, çoğu bundan yoksundur. Sinema işletmeciliğimiz de film yapımcılığımıza paralel yürümektedir. Anadoluda ve büyük kentlerimizin kenar semt sinemalarında bir filmi doğru dürüst seyretmek olanaksızdır. Örneğin fotoğraf yönetmenlerimizin kişisel kabiliyetlerile iyi çekilmiş bazı filmlerimiz düşük amperli, arızalı makinelerde, sigara dumanı ve tozdan grileşmiş perdeler üzerinde gösterilirken bütün değerlerini yitiriyorlar.

Bir kültür ve eğitim aracı olan sinemayı devletin bir an önce kontrol altına alması mutlaka gereklidir.

# KAYNAKLAR

## 1966 ocak ayından ekimin başına kadar çevrilen türk filimleri

### agah özgüç

1) **ÖLÜM TEMİZLER** — Yön. / Hüsnü Cantürk Sen. / Hüsnü Cantürk Gör. / Cahit Engin Oy. / Fatma Girik, Kartal Tibet, Turgut Özatay Yap. / Kulüp Film
2) **SEVGİLİM BİR ARTİSTTİ** — Yön. / Atıf Yılmaz Sen. / Özdemir Birsel Gör / Gani Turanlı Oy. / Belgin Doruk, Sadri Alışık, Ekrem Bora Yap. / Birsel Film.
3) **NİKÂHSIZLAR** — Yön. ve Sen. / Bilge Olgaç Gör. / Nedim Akanlar Oy. / Yusuf Sezgin, Selma Güneri, Tuncel Kurtiz, Aliye Rona Yap. / Sarıkaya Film
4) **GÖKLERDEKİ SEVGİLİ** — Yön. ve Sen. / Remzi Söntürk Gör. / Mahmut Demir Oy. / Cüneyt Arkın, Selda Alkor, Ali Şen, Ulvi Uraz Yap. / Duru Film
5) **AT AVRAT SİLAH** — Yön. ve Sen. / Yılmaz Güney Gör / Vedat Akdikmen Oy. / Yılmaz Güney, Nebahat Çehre Yap. / Kazankaya Film
6) **VURGUNCULAR** — Yön. ve Sen. / Şinasi Önengüt Gör. / Kenan Davutoğlu Oy. / Tunç Okan, Gülsüm Kamu, Kuzey Vargin, Ege Ernart Yap. / Kazankaya Film
8) **MEZARINI HAZIRLA** — Yön. ve Sen. / Yücel Uçanoğlu Gör. / Vedat Akdikmen, Kenan Davutoğlu Oy. / Tanju Gürsu, Gönül Yazar, Hayati Hamzaoğlu Yap. / Kazankaya Film
9) **SİYAH OTOMOBİL** — Yön. / Aram Gülyüz Sen. / Vecdi Uygun - Gör. / Memduh Yükman Oy. / Ayhan Işık, Ajda Pekkan Yap. / Metro Film
10) **KARA FATMA** — Yön. / Nuri Akıncı Sen. / Muharrem Gürses Gör. / Cezmi Ar Oy. / Yusuf Sezgin, Sevda Ferdağ, Necdet Çağlar -Yap. / Televizyon Film
11) **BURÇAK TARLASI** — Yön. / Ümit Utku Sen. / Yılmaz Güney Gör. / Yılmaz Gürbüz Oy. / Nuri Sesigüzel, Pervin Par, Necdet Çağlar Yap. / Kervan Film
12) **FAKİR VE MAĞRUR** — Yön. / Mehmet Dinler Sen. / Bülent Oran Gör / Mustafa Yılmaz Oy. / İzzet Günay, Selda Alkor, Kenan Pars Yap. / Kadri Film
13) **BEYOGLUNDA VURUŞANLAR** — Yön. / Ertem Göreç Sen. / Vecdi Uygun Gör / Kaya Ererez Oy. / Kartal Tibet, Gönül Yazar, Hayati Hamzaoğlu Yap. / Kazankaya Film
14) **YARINI OLMIYANLAR** — Yön. ve Sen. / Kemal Kan Gör. / Feyzi Eryılmaz Oy. / Yusuf Sezgin, Nalan Egesen, Sami Hazinses Yap. / Uzun Film
15) **ÇAMAŞIRCI GÜZELİ** — Yön. / Hulki Saner Sen. / Erdoğan Tünaş Gör. / Turgut Ören Oy. / Türkân Şoray Ediz Hun, Avni Dilligil Yap. / Saner Film
16) **SIRAT KÖPRÜSÜ** — Yön. ve Sen. / Lütfü Akad Gör. / Ali Uğur Oy / Orhan Günşiray, Sezer Sezin, Turgut Özatay, Senih Orkan Yap. / Aslı Film
17) **BOMBACI EMİNE** — Yön. ve Sen. / Nuri Akıncı Gör / Cezmi Ar Oy. / Yusuf Sezgin, Birsen Menekşeli, Necdet Çağlar Yap. / Televizyon Film.
18) **ÇİRKİN KRAL** — Yön. / Yılmaz Atadeniz Sen. / Bülent Oran Gör. / Ali Yaver Oy. / Yılmaz Güney, Nilüfer Aydan, Reha Yurdakul Yap. / Metin Film
19) **GÜNAHKÂR KADIN** — Yön. / Ülkü Erakalın Sen. / Bülent Oran Gör. / Ali Yaver Oy. Yılmaz Güney, Nilüfer Aydan, Reha Yurdakul Yap. / Metin Film
19) **GÜNAHKÂR KADIN** — Yön. / Ülkü Erakalın Sen. / Bülent Oran Gör. / Cahit Engin Oy. / Türkân Şoray, Filiz Akın, Sadri Alışık, Kuzey Vargın Yap. / Duygu Film
20) **BIÇAKLAR FORA** — Yön. / Hasan Kazankaya Sen. / Vecdi Uygun Gör. / Vedat Akdikmen Oy. / Ayhan Işık, Sevinç Pekin, Hayati Hamzaoğlu Yap. / Kazankaya Film
21) **ARZUNUN BEDELİ** — Yön. / Orhan Elmas, Arşavir Alyanak Sen. / Orhan Elmas Gör. / Kriton Ilyadis, Necati İltaç Oy. / Tanju Gürsu, Tijan Par, Yusuf Sezgin, Sevda Ferdağ Yap. / Koçanga Film
22) **SENİ BEKLİYECEĞİM** — Yön. / Ertem Eğilmez Sen. / Sadık Şendil Gör. / Rafet Şiriner Oy. / Fatma Girik, Sadri Alışık, Nilüfer Aydan Yap. / Arzu Film
23) **TOPAL OSMAN** — Yön. / Ural Ozon Sen. / Berkan İnal Gör. / Nejat Okçugil Oy. / Ahmet Mekin, Ayşen Ay, Ali Şen Yap. / Ozon Film
24) **O KADIN** — Yön. / Zafer Davutoğlu Sen. / Osman Seden Gör. / Necati İlktaç Oy. Hülya Koçyiğit, Müşfik Kenter, Salih Güney, Muzaffer Tema Yap. / Kemal Film
25) **BEYOĞLU ESRARI** — Yön. / Türker İnanoğlu Sen. / Bülent Oran Gör. / Çetin Gürtop Oy. / İzzet Günay, Selma Güneri, Öztürk Serengil Yap. / Erler Film
27) **SİLÂHLARIN KANUNU** — Yön. / Yılmaz Atadeniz Sen. / Bülent Oran - Gör. / Ali Yaver Oy. Yılmaz Güney, Nilüfer Aydan, Suzan Avcı Yap. / Metin Film
28) **TOPRAĞIN KANI** — Yön. / Atıf Yılmaz Sen. / Recep Bilginer Gör. / Gani Turanlı Oy. / Fikret Hakan, Belgin Doruk, Erol Taş, Feyzi Tuna - Yap. / Güneş Film
29) **FAKİR BİR KIZ SEVDİM** — Yön. / Sırrı Gültekin Sen. / Sadık Şendil Gör. / Nedim Akanlar Oy. / Cüneyt

Arkın, Gönül Yazar, Münür Ozkul Yap. / Gültekin Film

30) **MEYHANE GÜLÜ** — Yön. / Nevzat Pesen Sen. / Suavi Sualp Gör. / Manası Filmeridir Oy. / Türkân Şoray, Engin İnal, Ali Şen Yap. / Pesen Film

31) **ŞAFAKTA ÜÇ KURŞUN** — Yön. / Orhan Aykanat Sen. / Nuri Ergün Gör. / Fevzi Eryılmaz Oy. / Cüneyt Arkın, Bilge Tandoğaç, Suzan Avcı Yap. / Çan Film

32) **ÜÇ KORKUSUZ ARKADAŞ** — Yön. ve Sen. / Halit Refiğ Gör. / Memduh Yükman Oy. / Tanju Gürsu, Nilüfer Aydan, Kuzey Vargin, Reha Yurdakul Yap. / Uğur Film

33) **KALPSİZ** — Yön. ve Sen. / Nejat Saydam Gör. / Mike Rafaelyan Oy. / Selda Alkor, Tamer Yiğit, Reha Yurdakul Yap. / Yüksel Film

35) **YOSMA** — Yön. / Ülkü Erakalın Sen. / Bülent Oran Gör. / Turgut Ören Oy. / Selda Alkor, Tamer Yiğit, Gürel Ünlüsoy, Turgut Özatay Yap. / Kadri Film

36) **ALLAHAISMARLADIK YAVRUM** — Yön. / Orhan Aksoy Sen. / Sadık Şendil Gör. / Şevket Kıymaz Oy. / Belgin Doruk, Fatma Girik, Önder Somer, Muzaffer Tema Yap. / Arzu Film

37) **KADERDE BİRLEŞENLER** — Yön. / Nuri Ergün Sen. / Yahya Benekay - Gör. / Orhan Çağman Oy. / Hülya Koçyiğit, Yusuf Sezgin, Ali Şen Yap. / Dede Film

38) **ALLAHAISMARLADIK İSTANBUL** — Yön. ve Sen. / Semih Evin Gör. / Fethi Mürenler Oy. / Ayhan Işık, Gülgün Ok, Yavuz Cener Yap. / Roket Film

39) **ACI TESADÜF** — Yön. / Türker İnanoğlu Sen. / Safa Onal Gör. / Çetin Gürtop Oy. / Cüneyt Arkın, Filiz Akın, Selma Güneri Yap. / Er Film

40) **FATİHİN FEDAİSİ** — Yön. / Tunç Başaran Sen. / Safa Önal Gör. / Orhan Kapkı Oy. / Kartal Tibet, Tijen Par, Sevda Ferdağ, Kenan Pars Yap. / Sine Film

41) **BEYNİMDEKİ ŞEYTAN** — Yön. / Mümtaz Alpaslan Sen. / Naci Erhun Gör. / Oy. / Ünsal Aybek, Devlet Devrim, Talat Gözbak - Yap. / Dost Film

42) **ÜSKÜDARDAN TOPKAPIYA** — Yön. ve Sen. / Aram Gülyüz Gör. / Manasi Filmeridis Oy. / Esen Püsküllü, Vahi Öz Yap. / Taç Film

43) **KAHRAMANLAR KÖYÜ** — Yön. / Kemal Kan Sen. / / Nilüfer Badur Gör. / Rafet Şiriner Oy. / Yusuf Sezgin, Tülin Elgin, Yıldırım Gencer Yap. / Şafak Film

44) **İDAM MAHKÛMU** — Yön. / Türker İnanoğlu Sen. / Safa Önal Gör. / Çetin Gürtop Oy. / Ayhan Işık, Gönül Yazar, Turgut Özatay, Çolpan İlhan Yap. / Erler Film

45) **HUDUTLARIN KANUNU** — Yön. / Lütfü Akad Sen. / Yılmaz Güney Gör. / Ali Uğur Oy. / Yılmaz Güney, Evrim Fer, Erol Taş, Tuncel Kurtiz Yap. / Dadaş Film

46) **MELEKLERİN İNTİKAMI** — Yön. ve Sen. / Osman Seden Gör. / Kenan Kurt Oy. / Türkân Şoray, Kenan Pars, Muzaffer Tema, Nedret Güvenç Yap. / Kemal Film

47) **BÜYÜK İNTİKAM** — Yön. / Hasan Kazankaya Sen. / Sen. / Bernardo D'Andria Gör / Kaya Ererez Oy. Fikret Hakan, Nebahat Çehre, Suha Doğan Yap. / Kazankaya Film

48) **İHTİRAS KURBANLARI** — Yön. ve Sen. / Yücel Uçanoğlu Gör. / Feridun Kete Oy. / Ediz Hun, Esen Püsküllü, Süleyman Turan Yap. / Aslı Film

49) **ÇEŞMEMEYDANLI ALİ** — Yön. / Hasan Kazankaya Sen. / Şinasi Önengüt Gör. / Kaya Ererez Oy. / İzzet Günay, Gülsüm Kamu Yap. / Kazankaya Film

50) **DEHŞET YARATAN ADAM** — Yön. / Nejat Okçugil Sen. / Tuncay Ural Gör. / Yılmaz Öke - Oy. / Yılmaz Gündüz, Nurlan San, Orhan Alkan Yap. / Yıldız Film

51) **SİLÂHLAR PATLAYINCA** — Yön. ve Sen. / Orhan Elmas Gör. / Turgut Ören Oy. / Selda Alkor, Tanju Gürsu, Hayati Hamzaoğlu Yap. / Gürsu Film

52) **ÖLMEK VAR DÖNMEK YOK** — Yön. / Cevat Okçugil Sen. / Temel Tezel Gör. / Yılmaz Öke Oy. / Yılmaz Gündüz, Sevim Çağlayan, Nurlan San Yap. / Yıldız Film

53) **BAYBORANIN OĞLU** — Yön. ve Sen. / Suat Yalaz - Gör. / Mustafa Yılmaz Oy. / Kartal Tibet, Emel Turgut, Reha Yurdakul Yap. / Olçay Prodüksiyon

54) **İNTİKAM ATEŞİ** — Yön. / Ülkü Erakalın Sen. / Bülent Oran Gör. / Cahit Engin Oy. / Hülya Koçyiğit, Cüneyt Arkın, Süleyman Turan Yap. / Sine Film

55) **KORKUSUZ ADAM** — Yön. ve Sen. / Mehmet Aslan Gör. / Necat Okçugil Oy. / Fikret Hakan, Suzan Avcı, Baki Tamer Yap. / Cen - Av Film

56) **SOLUK GECENİN AŞK HİKÂYELERİ** — Yön. ve Sen. / Alp Zeki Heper - Gör. / Mengü Yeğin Oy. / Halil Türkmen, Marliese Schneiderhan Ayfer Feray Yap. / Sinema Prodüksiyon

57) **EL KIZI** — Yön. ve Sen. / Nejat Saydam Gör. / Melih Sertesen Oy. / Türkân Şoray, Ekrem Bora, Tunç Oral, Cahide Sonku, Çolpan İlhan Yap. / Acar Film

58) **KADER ÇIKMAZI** — Yön. / Cavit Yürüklü Sen. / Yücel Uçanoğlu - Gör. / Feridun Kete - Oy. Selma Güneri, Kuzey Vargin, Suha Doğan Yap. / Müca Film

59) **VUR EMRİ** — Yön. / Türker İnanoğlu Sen. / Bülent Oran Gör. / Çetin Gürtop Oy. / Ayhan Işık, Filiz Akın, Turgut Özatay Yap. / Erler Film

60) **BOĞAZİÇİNDE AŞK** — Yön. ve Sen. / Cahit Günal Gör. / Paşa Gündoğdu Oy. / Tunç Oral, Sevim Emre, Asuman Arsan Yap. / Günal Film

61) **YETİMLERİN TÜRKÜSÜ** — Yön. / Ümit Utku Sen. Nazif Kurtan Gör. / Yılmaz Gürbüz Oy. / Yusuf Sezgin, Yıldız Tezcan, Necdet Çağlar Yap. / Kervan Film

62) **KARTAL YAVRUSU HAMİDO** — Yön. / Ümit Utku Sen. / Sadık Şendil Gör. / Yılmaz Gürbüz Oy. / Nuri Sesigüzel, Nilüfer Aydan, Hüseyin Baradan Yap. / Kervan Film

63) **TEHLİKELİ OYUN** — Yön. ve Sen. / Semih Evin Gör. / Fethi Mürenler Oy. / İzzet Günay, Pervin Par, Kenan Pars Yap. / Roket Film

64) **CESUR KARDEŞLER** — Yön. / Kemal İnci Sen. / Kaya Arıkan Gör. / Sam. Acun Oy. / Nilüfer Aydan, Tunç Oral, Samim Meriç Yap. / Kaya Film

65) **SENİ SEVİYORUM** — Yön. / Ertem Eğilmez Sen. / Sadık Şendil - Gör. / Mike Rafaelyan Oy. / Hülya Koçyiğit, Ekrem Bora, Münür Özkul Yap. / Arzu Kadri Film

66) **ŞEHZADE MURAT VE GÜLNAZ SULTAN** — Yön. / Nuri Akıncı Sen. / Nuri Akıncı ve Muharrem Gürses Gör. / Cezmi Ar Oy. / Yusuf Sezgin, Sevda Ferdağ, Tunç Oral Yap. / Dadaş Film

67) **DAMGALI ADAM** — Yön. / Süreyya Duru Sen. / Suavi Sualp Gör. / Mahmut Demir Oy. / Cüneyt Arkın, Esen Püsküllü, Gülsüm Kamu Yap. / Duru Film

68) **HAZRETİ SÜLEYMAN VE SABA MELİKESİ** — Yön. ve Sen. / Muharrem Gürses Gör. / Fevzi Eryılmaz Oy. / Atilla Gürses, Esen Püsküllü, Sami Ayanoğlu - Yap. / Atilla, Film

69) **KAN VE KURŞUN** — Yön. ve Sen. / Cevat Okçugil Gör. / Dinçer Önal Oy. / Yılmaz Gündüz, Neşe Yulaç, Suzan Avcı Yap. / Yılmaz Film

70) **PARA KADIN VE SİLÂH** — Yön. / Yılmaz Atadeniz - Sen. / Bülent Oran Gör. / Paşa Gündoğdu Oy. / Yusuf Sezgin, Sevda Ferdağ, Kuzey Vargın - Yap. / Metin Film

71) **ŞEREF KAVGASI** — Yön. ve Sen. / Semih Evin Gör. / Fethi Mürenler Oy. / İzzet Günay, Gülgün Ok, Turgut Özatay Yap. / Roket Film

72) **BİRAZ KÜL, BİRAZ DUMAN** — Yön. / Ertem Göreç Sen. / Safa Önal Gör / Ali Yaver Oy. / Tamer Yiğit, Gönül Akkor, Ayla Algan Yap. / / Metin Film

73) **YEMİN ETTİM BİR KERE** — Yön. ve Sen. / Orhan Elmas Gör. / Turgut Ören Oy. / Selda Alkor, Tanju Gürsu, Hüseyin Baradan Yap. / Gürsu Film

74) **YİĞİTLER ÖLMEZMİŞ** — Yön. ve Sen. / Nazif Kurtan Gör. / Yılmaz Gürbüz Oy. / Fatma Girik, Salih Güney, Necdet Çağlar Yap. / Kervan Film

75) **ZALİMLER** — Yön. ve Sen. / Yılmaz Duru Gör. / Ali Uğur Oy. / Yılmaz Duru, Muhterem Nur, Tijen Par Yap. / Dadaş Film

76) **ÖRÜMCEK ADAM** — Yön. ve Sen. / Cevat Okçugil Gör. / Necat Okçugil Oy. / Yılmaz Gündüz, Neriman Köksal, Baki Tamer Yap. / Seher Film

77) **KARANLIKTA VURUŞANLAR** — Yön. / Cavit Yürüklü Sen. / Tunç Okan Gör. / Cahit Engin Oy. / Tunç Okan, Sevda Ferdağ, Tuncel Kurtiz Yap. / Müca Film

78) **MİLYONERİN KIZI** — Yön. / Türker İnanoğlu Sen. / Bülent Oran Gör. / Çetin Gürtop Oy. / Tamer Yiğit, Leyla Tunca, Sadri Alışık Yap. / Erler Film

79) **SİYAH GÜL** — Yön. / Ülkü Erakalın Sen. / İlhan Engin Gör. / Manasi Filmeridis Oy. / Türkân Şoray, Kartal Tibet, Meral Sayın Yap. / Melek Film

80) **AŞKIN KANUNU** — Yön. / Sırrı Gültekin Sen. / Sadık Şendil Gör. / Nedim Akanlar Oy. / Fatma Girik, Tamer Yiğit, Münür Özkul Yap. / Gültekin Film

81) **SEVDA ÇİÇEĞİ** — Yön. ve Sen. / Kemal Kan Gör. / Fethi Mürenler Oy. / Yusuf Sezgin, Yıldız Tezcan, Cahide Sonku Yap. / Ozon Film

82) **PEMBE KADIN** — Yön. / Atıf Yılmaz Sen. / Safa Önal Gör. / Gani Turanlı Oy. / Yıldız Kenter, Ekrem Bora, Sema Özcan Yap. / Ran Film

83) **İNTİKAM FIRTINASI** — Yön. ve Sen. / Yavuz Figenli - Gör. / Yılmaz Gürbüz Oy. / Salih Güney, Gülbin Eray, Samim Meriç, Nebahat Çehre Yap. / Gün Film

84) **AFFET SEVGİLİM** — Yön. / Nuri Ergün Sen. / Osman Seden Gör. / Kenan Kurt Oy. / Ediz Hun, Filiz Akın, Ajda Pekkan Yap. / Ak-Ün Film

85) **DÖVÜŞMEK ŞART OLDU** — Yön. / Nazmi Özer Sen. / Vecdi Uygun Gör. / Memduh Yükman - Oy. / Fikret Hakan, Nebahat Çehre, Turgut Özatay Yap. / Sarıkaya Film

86) **DERTLİ GÖNÜLLER** — Yön. ve Sen. / Orhan Aksoy Gör. / Orhan Kapkı Oy. / Hülya Koçyiğit, Yusuf Sezgin, Semih Sezerli Yap. / Erman Film

87) **NAMUS KANLA YAZILIR** — Yön. / Zafer Davutoğlu Sen. / Osman Seden Gör. / Necati İlktaç Oy. / İzzet Günay, Selma Güneri, Gönül Yazar, Çolpan İlhan, Kuzey Vargın Yap. / Kemal Film

88) **ÇİNGENE** — Yön. / Nuri Akıncı Sen. / Zafer Sülek Gör. / Cezmi Ar - Oy. / Ahmet Mekin, Ayfer Feray, Sevda Ferdağ, Tuncer Necmioğlu Yap. / Dadaş F.

89) **BU ŞEHRİN BELÂLISI** — Yön. / Ertem Göreç Sen. / Bülent Oran, Orhan Kemal Gör.



TUNÇ BAŞARAN/VATAN KURTARAN ASLAN. 1966



HALİT REFİĞ/İSTANBULUN KIZLARI. 1964

/ Turgut Ören Oy. / Tanju Gürsu, Neriman Köksal, Erol Taş Yap. / Gürsu Film

90) **YAKUT GÖZLÜ KEDİ** — Yön. / Nejat Saydam Sen. / Ümit Deniz - Gör. / Melih Sertesen Oy. / Cüneyt Arkın, Selda Alkor, Neriman Köksal Yap. / Acar Film

91) **ÜMİT KURBANLARI** — Yön. / Orhon Arıburnu Sen. / Hidayet Pelit Gör. / Yılmaz Ceylan Oy. / Tunç Oral, Seher Şeniz, Suzan Avcı Yap. / Peri Film

92) **KADERİN CİLVESİ** — Yön. / Türker İnanoğlu Sen. / Bülent Oran Gör. / Çetin Gürtop Oy. / Sadri Alışık, Filiz Akın, Yusuf Sezgin, Muzaffer Tema, Çolpan İlhan Yap. / Srler Film

93) **ANASI YİĞİT DOĞURMUŞ** — Yön. ve Sen. / Nazif Kurthan Gör. / Yılmaz Gürbüz Oy. / Yılmaz Güney, Nilüfer Aydan, Hüseyin Peyda Yap. / Kervan Film

94) **KANLI HİDRELLEZ** — Yön. ve Sen. / Yavuz Yalınkılıç Gör. / Dinçer Önal Oy. / Yusuf Sezgin, Selma Güneri, Aksan Çalçın Yap. /

95) **DİŞİ DÜŞMAN** — Yön. ve Sen. / Nejat Saydam Gör. / Melih Sertesen Oy. / Cüneyt Arkın, Hülya Koçyiğit, Ajda Pekkan Yap. / Acar Film

96) **BEN BİR SOKAK KADINIYIM** — Yön. / Ertem Eğilmez Sen. / Sadık Şendil Gör. / Kriton İlyadis Oy. / Fatma Girik, Kartal Tibet, Önder Somer Yap. / Arzu Film

97) **ASKER ANASI** — Yön. / Asaf Tengiz Sen. / Vecdi Uygun Gör / Hayrettin Tengiz Oy. / Sezer Sezin, Kuzey Vargın, Safiye Filiz Yap. / Tengiz Film

98) **KIRAN KIRANA** — Yön. / Mehmet Dinler Sen. / Bülent Oran Gör. / Ali Yaver Oy. / Eşref Kolçak, Nilüfer Aydan, Engin İnal Yap. / Metin Film

99) **BABAM KATİL DEĞİLDİ** — Yön. / Zafer Davutoğlu Sen. / Osman Seden Gör. / Necati İlktaç Oy. / Fikret Hakan, Parla Şenol, Tijen Par Yap. / Kemal Film

100) **YEDI DAĞIN ARSLANI** — Yön. / Yılmaz Atadeniz Sen. / Yılmaz Güney Gör / Cengiz Tacer, Ali Uğur Oy. / Yılmaz Güney, Nebahat Çehre, Erol Taş, Kadir Savun Yap. / Dadaş Film

101) **YİĞİT KANI** — Yön. / Fikret Uçak Sen. / Hakkı İnan Gör. / Özdemir Üğüt Oy. / Kartal Tibet, Nedret Güvenç, Nalan Egesen Yap. / Dede Film

102) **BASIK ÖKÇELİLER** — Yön. ve Sen. / Haşim Turyan Gör. / Yılmaz Akay Oy. / Ayda Can, Orhan Alkan Talât Gözbek, Gülbin Eray Yap. / Tez Film

103) **VATAN KURTARAN ARSLAN** — Yön. / Tunç Başaran Sen. / Bülent Oran Gör. / Tangör Oy. / Tunç Okan, Selda Alkor, Figen Say, Süleyman Turan Yap. / Sine Film

104) **SOKAK KIZI** — Yön. / Ülkü Erakalın Sen. / Hamdi Değirmencioğlu Gör. / Orhan Kapkı Oy. / Sadri Alışık, Tekniker, Cahide Sonku Zeynep Değirmencioğlu, Suphi Yap. / Duygu Film

105) **AYYILDIZ FEDAİLERİ** — Yön. ve Sen. / Semih Evin Gör. / Rafet Şiriner Oy. / İzzet Günay Esen Püsküllü, Nedret Güvenç, Erol Taş Yap. / Roket Film

106) **ÜMİT SOKAĞI** — Yön. ve Sen. / İlhan Engin Gör. / Memduh Yükman Oy. / İzzet Günay, Ajda Pekkan, Ekrem Bora, Erol Taş Yap. / Melek Film

107) **SEHER VAKTİ** — Yön. / Mehmet Bozkuş Sen. / Safa Onal Gör. / Çetin Gürtop Oy. / Nuri Sesigüzel, Ajda Pekkan, Neriman Köksal Yap. Er Film

108) **SEVEREK DÖĞÜŞENLER** — Yön. / Adnan Saner Sen. / Suavi Sualp Gör. / Turgut Ören Oy. / Ediz Hun, Sevda Ferdağ, Suzan Avcı, Sami Hazinses Yap. / Saner Film



ERTEM EĞİLMEZ/BEN BİR SOKAK KADINIYIM. 1966




HULKİ SANER/ASLAN MARKA NİHAT 1965

109) **ARSLANLARIN DONÜŞÜ** — Yön. / Yılmaz Atadeniz Sen. / Ylmaz Güney Gör. / Cengiz Tacer Oy. / Yılmaz Güney, Nebahat Çehre, Sevda Ferdağ, Erol Taş Yap. / Dadaş Film

110) **KANLI VADİ** — Yön. / Suat Sonay Oy. / Tarık Kaptanoğlu, Şükran Kent, Ali Tokat

111) **TÜRKÜN AŞKI BAŞKADIR** — Yön. ve Sen. / Yavuz Figenli Gör. / Ali Uğur Oy. / Yusuf Sezgin, Selma Güneri, Güven Erte Yap. / Aşkın Film

112) **ANADOLU KANUNU** — Yön. / Hasan Kazankaya Sen. / Şinasi Önengüt Gör. / Yılmaz Ceylan Oy. / Tamer Yiğit, Gülsün Kamu, Hayati Hamzaoğlu, Aliye Rona Yap. / Kazankaya Film

113) **KISKANÇ KADIN** — Yön. / Nuri Ergun Sen. / Osman Seden Gör. / Kenan Kurt Oy. / Cüneyt Arkın, Hülya Koçyiğit, Çolpan İlhan Yap. / Ak - Un Film

114) **ERKEK VE DİŞİ** — Yön. / Halit Refiğ Sen. / Halit Refiğ, Bülent Oran Gör / Mustafa Yılmaz Oy. / Fikret Hakan, Selda Alkor, Reha Yurdakul, Kuzey Vargın Yap. / Uğur Film.

115) **KOCA YUSUF** — Yön. ve Sen. / Çetin Karamanbey Gör. / Feridun Kete Oy. / Fatma Girik, Ozdemir Aydın, Necdet M. Ayral, Feridun Çölgeçen Yap. / Yavuz Film

116) **TİLKİ SELİM** — Yön. / Nişan Hançer Sen. / Yılmaz Güney Gör. / Necat Okçugil Oy. / Yılmaz Güney, Birsen Menekşeli, Kenan Pars, Mümtaz Ener Yap. / Ni Va Film

117) **KIRIK SAZ** — Yön ve Sen. / Abdurrahman Palay Gör / Manasi Filmeridis Oy. Yusuf Sezgin, Yıldız Tezcan, Hüseyin Baradan, Atıf Kaptan Yap. / Pesen Film

118) **ÖLÜM YAKLAŞIYOR** — Yön. / Hicri Akbaşlı Sen. / Veli Akbaşlı Gör. / Mengü Yeğin Oy. / Fikret Hakan, Sibel Göksel, Suzan Avcı, Süleyman Turan Yap. / Altın Film

119) **HAYATLARINI KANLA YAZDILAR** — Yön. ve Sen. / Cahit Günal Gör. / Vedat Akdikmen Oy. / Tunç Oral, Sevinç Pekin, Orhan Alkan, Attila Ergün Yap. / Uzun Günal Film

120) **KİBAR ALİ** — Yön. / Fehmi Tengiz Sen. / Bülent Oran Gör. / Fevzi Eryılmaz Oy. / Yusuf Sezgin, Esen Püsküllü, Kenan Pars, Özdemir Han Yap. / Ateş Film

121) **İNSAN BİR KERE ÖLÜR** — Yön. ve Sen. / Hüsnü Cantürk Gör. / Cahit Engin Oy. Kartal Tibet, Sevda Ferdağ, Erol Taş, Reha Yurdakul Yap. / Kulüp Film

122) **GAVUR DAĞIN EŞKİYASI** — Yön. ve Sen. / Kayahan Arıkan Gör. / Sami Acun Oy. / Nilüfer Aydan, Tunç Oral, Gülbin Eray, Hayati Hamzaoğlu Yap. / Zafer Film

123) **SİLÂHINA SARILAN ADAM** — Yön. / Şinasi Özonuk Sen. / Emin Demirtay Gör / Fevzi Eryılmaz Oy. / Nilüfer Aydan, Özkan Yılmaz, Tuncel Kurtiz -Yap. / Levent Film

124) **İNTİKAM YEMİNİ** — Yön. / Mehmet Aslan Sen. / Vecdi Uygun Gör. / Rafet Şiriner Oy. / Yusuf Sezgin, Nurlan San, Gülbin Eray, Yıldırım Gençer Yap. / Seher Film

125) **ERKEK SEVERSE** — Yön. ve Sen. / Orhan Aksoy Gör. / Orhan Kapkı Oy. / Ediz Hun, Filiz Akın, Ajda Pekkan, Reha Yurdakul Yap. / Orhan Film

126) **ÇILGIN GENÇLİK** — Yön. ve Sen. / İlhan Engin Gör. / Memduh Yükman Oy. / Selma Güneri, Salih Güney, Kuzey Vargin, Semiramis Pekkan Yap. / Lamek Film

127) **TURİST ÖMER ALMANYADA** — Yön. / Hulki Saner Sen. / Hulki Saner, Erdoğan Tünaş, Suavi Sualp Gör / Turgut Ören Oy. / Sadri Alışık, Çolpan Ilhan, Suzan Avcı, Sevim Emre Yap. / Saner Film

128) **YİĞİT YARALI ÖLÜR** — Yön. / Ertem Göreç Sen. / Lütfü Akad Gör. / Ali Yaver Oy. / Yılmaz Güney, Hülya Koçyiğit, Muhterem Nur, Kenan Pars Yap. / Metin Film

129) **GECELER YARİM OLDU** — Yön. / Ülkü Erakalın Sen. / Bülent Oran Gör. / Gani Turanlı Oy. / Nuri Sesigüzel, Selda Alkor, Neriman Göksal Yap. / Duygu Film

130) **MALKOÇOĞLU** — Yön. / Süreyya Duru Sen. / Ayhan Başoğlu Gör. / Mahmut Demir Oy. / Cüneyt Arkın, Selma Güneri, Semih Sergen, Gülbin Eray Yap. / Duru Film

131) **EŞKİYA** — Yön. / Hicri Akbaşlı Sen. / Veli Akbaşlı Gör. / Mengü Yeğin Oy. / Sibel Göksel, Tanju Korel, Ali Cağaloğlu Yap. / Altın Film

132) **AŞKIN GÖZYAŞLARI** — Yön. / Zafer Davutoğlu Sen. / Bülent Oran Gör. / Kenan Davutoğlu Oy. / Yıldız Tezcan, Efgan Efekan, Neriman Köksal, Senih Orkan Yap. / Kemal Film

133) **FABRİKANIN ŞOFÖRÜ** — Yön. / Ümit Utku Sen. / Safa Önal Gör. / Yılmaz Gürbüz Oy. / Nuri Sesigüzel, Fatma Girik, Necdet Tosun Yap. / Kervan Film

134) **CAMOKANIN İNTİKAMI** — Yön. ve Sen. / Suat Yalaz Gör. / Mustafa Yılmaz - Oy. / Kartal Tibet, Figen Say, Danyal Topatan Yap. / Olçay Prodüksiyon

135) **ALTIN ÇOCUK** — Yön. / Memduh Ün Sen. / Bülent Oran Gör. / Şevket Kıymaz Oy. / Göksel Arsoy, Sevda Nur, Altan Günbay Yap. / Göksel Film

136) **KIR ATLI EFE** — Yön. ve Sen. / Nuri Akıncı Gör. / Cezmi Ar Oy. / Ahmet Mekin, Tijen Par, Tunç Oral, Necdet Çağlar - Yap. / Dadaş Film

137) **ÖLMEK Mİ YAŞAMAK MI** — Yön. / Türker İnanoğlu Sen. / Safa Önal Gör. / Çetin Gürtop Oy. / Hülya Koçyiğit, Yusuf Sezgin, Önder Somer Yap. / Er Film

138) **NUHUN GEMİSİ** — Yön. ve Sen. / Duygu Sağıroğlu Gör. / Cengiz Tacer Oy. / Fikret Hakan, Nilüfer Aydan, Erol Taş, Semiramis Pekkan Yap. / Efes Film

139) **DİŞİ KARTAL** — Yön. ve Sen. / Yücel Uçanoğlu Gör. / Turgut Oren Oy. / Selda Alkor, Turgut Özatay, Hüseyin Baradan Yap. / Gürsu Film

140) **BEN BİR KANUN KAÇAĞIYIM** — Yön. ve Sen. / Orhan Elmas Gör. / Nedim Akanlar Oy. / Tunç Okan, Pervin Par, Hüseyin Baradan Yap. / Birsel Film

141) **YÜZ KARASI** — Yön. ve Sen. / Aram Gülyüz Gör. / Memduh Yükman Oy. / İzzet Günay, Sevda Ferdağ, Esen Püsküllü, Naci Erhun Yap. Metro Film

142) **DENİZCİER GELİYOR** — Yön. / Feyzi Tuna Sen. / Sadık Şendil Gör. / Mike Rafaelyan Oy. / Hülya Koçyiğit, Ekrem Bora, Tugay Toksöz, Süleyman Turan, Şeref Gedik Yap. / Arzu Film

143) **KARAKOLDA AYNA VAR** — Yön. ve Sen. / Halit Refiğ Gör. / Necati İlktaç Oy. / Fatma Girik, Sadri Alışık, Suphi Tekniker, Semih Sergen Yap. / Uğur Film

144) **KARACAOĞLAN** — Yön. ve Sen. / Nuri Akıncı Gör. / Cezmi Ar Oy. / Salih Güney, Tijen Par, Necdet Çağlar, Nuran Aksoy Yap. / Dadaş Film

145) **BOĞAZİÇİ ŞARKISI** — Yön. ve Sen. / Nejat Saydam Gör / Melih Sertesen Oy. / Selda Alkor, Tamer Yiğit, Adnan Şenses, Baki Tamer Yap. / Acar Film

146) **ÇALIKUŞU (İki Devre)** — Yön. ve Sen. / Osman Seden Gör / Kenan Kurt - Oy. / Türkân Şoray, Kartal Tibet, Kadir Savun, Neriman Köksal Yap. / Kemal Film

147) **BATTAL GAZİ** — Yön. ve Sen. / Muharrem Gürses Gör. / Fevzi Eryılmaz Oy. / Attila Gürses, Tijen Par, Sevim Emre, Atıf Kaptan Yap. / Attila Film

148) **AYRILIK ŞARKISI** — Yön. / Ülkü Erakalın Sen. / Bülent Oran Gör. / Manası Filmeridis Oy. / Cüneyt Arkın, Selda Alkor, Ajda Pekkan Yap. / Melek Film

149) **KANUNSUZ DAĞLAR** — Yön. ve Sen. / Nuri Akıncı Gör. / Cezmi Ar Oy. / Salih Güney, Nuran Aksoy, Tuncel Kurtiz Yap. / Dadaş Film

150) **YUMRUKLARIN KANUNU** — Yön. / Nişan Hançer Sen. / Suavi Sualp Gör. / Rafet Şiriner Oy. / İzzet Günay, Birsen Menekşeli, Sevim Emre, Yıldırım Gençer Yap. / Şafak Film

151) **KADINLAR DÖVÜLMEZ** — Yön. / Mümtaz Alpaslan Gör. / Mükremin Oy. / Mümtaz Alpaslan, Orhon Arıburnu Yap. / Dost Film

152) **KANUN BENİM** — Yön. / Ertem Göreç Sen. / Safa Önal Gör. / Ali Yaver Oy. / Ayhan Işık, Sevda Ferdağ, Ali Şen, Nurhan Nur Yap. / Metin Film

153) **HIZIR EFE** — Yön. / Mehmet Aslan Sen. / Lütfü Akad Gör. / Ali Uğur Oy. / Fikret Hakan, Pervin Par, Tuncer Necmioğlu Yap. / Ayfan Ticaret

154) **DAĞLARIN SAVAŞI** — Yön. / Nuri Akıncı Sen. / Zafer Sülek Gör. / Cezmi Ar Oy. Tunç Okan, Nuran Aksoy, Tuncel Kurtiz Yap. / Dadaş Film

155) **BÜYÜK HAKİKAT** — Yön. / Türker İnanoğlu - Gör. / Çetin Gürtop Oy. / Ediz Hun, Filiz Akın, Turgut Özatay, Cahit Irgat Yap. / Erler Film

156) **SİLAHSIZ DÖVÜŞELİM** — Yön. ve Sen. / Natuk Baytan Gör. / Kaya Ererez Oy. / Yılmaz Duru, Gülbin Eray, Erol Taş, Baki Tamer Yap. / Mors Film

157) **ÇITKIRILDIM** — Yön. / Nuri Ergün Sen. / İrfan Ünal-Gör. / Orhan Kapkı Oy. / Cüneyt Arkın, Filiz Akın, Salih

Güney, Gülsüm Kamu Yap. / Ak - Ün Film

158) **GARİBAN** — Yön. / Aram Gülyüz Sen. / Bülent Oran Gör. / Memduh Yükman Oy. / Sadri Alışık, Orhan Günşiray, Esen Püsküllü Yap. / Metro Film

159) **EŞREFPAŞALI** — Yön / Erdoğan Tokatlı - Sen. / Yılmaz Güney Gör. / Mustafa Yılmaz Oy. / Yılmaz Güney, Nebahat Çehre, Kadir Savun Yap. / Dadaş Film

160) **KARANFILLİ KADIN** — Yön. / Nevzat Pesen - Sen. / Fevzi Palay Gör. / Manasi Filmeridis - Oy. / Türkân Şoray, Beklan Algan, Yusuf Sezgin Yap. / Pesen Film

161) **ÖLÜM SAATİ** — Yön. / Türker İnanoğlu Gör. / Çetin Gürtop Oy. / Hülya Koçyiğit, Yusuf Sezgin, Turgut Özatay Yap. / Erler Film

162) **KANLI MEZAR** — Yön. / Duygu Sağıroğlu Sen. / Ali Atakan Gör. / Cengiz Tacer Oy. / İzzet Günay, Selma Güneri, Gönül Yazar, Cahit Irgat Yap. / Efes Film

163) **DAĞDA SİLÂH KONUŞUR** — Yön. / Orhan Elmas Sen. / Safa Önal - Gör / Orhan Çağman - Oy. / Tunç Okan, Ajda Pekkan, Hüseyin Baradan Yap. / Birsel Film

164) **FERHAT İLE ŞİRİN** — Yön. ve Sen. / Nuri Akıncı Gör. / Cezmi Ar Oy. / Tunç Oral, Nuran Aksoy, Selma Volkan Yap. / Ömür Film

165) **İZMİRİN KAVAKLARI** — Yön. / Sırrı Gültekin Sen. / Safa Önal Gör. / Nedim Akanlar - Oy. / Ekrem Bora, Figen Say Yap. / Birsel Film

166) **ÇALIKUŞUM BENİM** — Yön. ve Sen. / Abdurrahman Palay Gör. / Rafet Şiriner Oy. / Yıldız Tezcan, Salih Güney, Yıldırım Gencer Yap. / Şafak Film

167) **ÖLÜM BUSESİ** — Yön. ve Sen. / Semih Evin Gör. / Fethi Mürenler Oy. / Eşref Kolçak, Tijen Par, Neriman Göksal Yap. / Roket Film

168) **NAMUS BORCU** — Yön. ve Sen. / Semih Evin Gör. / Fethi Mürenler Oy. / Eşref Kolçak, Gülgün Ok, Erol Taş, Neriman Köksal Yap. / Roket Film

169) **ÖLMEYEN AŞK** — Yön. / Metin Erksan Sen. / Metin Erksan, Ertem Eğilmez, Sadık Şendil Oy. / Kartal Tibet, Nilüfer Koçyiğit, Tanju Gürsu, Pervin Par Yap. / Arzu Film

170) **HEPİMİZ BİRİMİZ İÇİN** — Yön. / Aram Gülyüz Sen. / Erdoğan Tünaş Gör. / Memduh Yükman Oy. / Selda Alkor, Tamer Yiğit, Süleyman Turan Yap. / Metro film

171) **ÖLÜM TARLASI** — Yön. / Atıf Yılmaz Sen. / Yaşar Kemal Gör. / Gani Turanlı Oy. / Fikret Hakan, Suna Keskin, Erol Günaydın Yap. / Ran Film

172) **YAŞAMAK HARAM OLDU** — Yön. ve Sen. / Remzi Contürk Gör / Cengiz Batuhan Oy. / Tunç Okan, Esen Püsküllü, Gülsün Kamu Yap. / Duru Film

173) **KATİLLER DE AĞLAR** — Yön. Ülkü Erakalın Sen. / Bülent Oran Gör. / Orhan Kapkı Oy. / Ayhan Işık, Selda Alkor, Esen Püsküllü, Kenan Pars Yap. / Duygu Film

74) **BANA BELÂ DERLER** — Yön. / Cevat Okçugil Sen. / Nejat Okçugil - Gör. / Nejat Okçugil Oy. / Fatma Girik, Yılmaz Gündüz, Kuzey Vargın Yap. / Yılmaz Film

175) **FAKİRİN MEMET** — Yön. / Ferit Ceylan Sen. / Süha Doğan Gör. / Fevzi Eryılmaz Oy. / Ahmet Mekin, Nurlan San, Baki Tamer

176) **SATILMIŞLAR** — Yön. ve Sen. / Nazif Kurthan Gör. / Sertaş Karan Oy. / Samim Meriç, Semiramis Pekkan, Gülbin Eray, Tuncer Necmioğlu Yap. / Gün Film

177) **ALLAHAISMARLADIK** — Yön. ve Sen. / Nejat Saydam Gör. / Kriton İlyadis Oy. / Ediz Hun, Sema Özcan, Muzaffer Tema, Çolpan İlhan Yap. / Saner Film

178) **FAKİR ÇOCUKLAR** — Yön. / Memduh Ün Sen. / Bülent Oran Gör. / Cahit Engin Oy. / Fatma Girik, Reha Yurdakul, Gürel Ünlüsoy Yap. / Uğur Kadri Film

179) **KARANLIKLARIN MELEĞİ** — Yön. / Mehmet Dinler Sen. / Bülent Oran Gör. / Manasi Filmeridis Oy. / Cüneyt Arkın, Hülya Koçyiğit, Neriman Köksal, Erol Tezeren Yap. / Melek Film

180) **KANUNSUZ YOL** — Yön. / Ertem Göreç, Tunç Başaran Gör. / Kaya Ererez Oy. / Kartal Tibet, Nuran Aksoy, Mine Soley Yap. / Kazankaya Film

181) **HAYAT KASIRGALARI** — Yön. ve Sen. / Talat Gözbek - Gör. / Dinçer Önal -Oy. / Talat Gözbak, Sevim Emre, Altan Karındaş Yap. / Gözbak Film

182) **MEYDAN KÖPEĞİ** — Yön. / Yılmaz Duru Sen. / Türkân Duru Gör. / Ali Uğur Oy. / Yılmaz Duru, Figen Say, Reha Yurdakul, Cahit Irgat Yap. / Tura Film

183) **KENARIN DİLBERİ** — Yön. ve Sen. / Osman Seden - Gör. / Necati İlktaç Oy. / Türkân Şoray, Göksel Arsoy, Kenan Pars, Gürel Ünlüsoy Yap. / Ak - Ün Film

184) **BEŞ FINDIKÇI GELİN** — Yön. / Hulki Saner Sen. / Suavi Sualp Gör. / Turgut Ören Oy. / Ediz Hun, Semra Özcan, Yusuf Sezgin, Yılmaz Köksal Yap. / Saner Film

185) **ZEHİRLİ KUCAK** — Yön. Sen. / Abdurrahman Palay Gör. / Rafet Şiriner Oy. / Selda Alkor Tamer Yiğit, Parla Şenol, Tuncer Kurtiz Yap. / Pesen Film

186) **EFKÂRLIYIM ABİLER** — Yön. / Türker İnanoğlu Oy. / Sadri Alışık, Filiz Akın Yap. / Erler Film




«Cahiplin'in kendi kişiliğini, hayatını, sanatını ve çalışmalarını sözkonusu ettiği 12 yazısı vardır. Bunlardan en ünlüsü kuşkusuz ilkidir. Bu yazı 1918 de yazılmıştır ve «erdemli kişileri» güldürmek için kullanılan yöntemleri ele alır Chaplin'e «srrı» üstüne sorular sorulduğunda, her güldürücü durumun, güç koşullar altında kalan bir kişinin gülünçlüğüne dayandığını söylüyor. Sanatçı sözlerine şöyle devam ediyor:»

## SIRRIM YA DA GÜLDÜRME SANATI

Bütün filimlerim, küçük, normal bir efendicik görünme çabası içinde ölesiye ciddi olabilme fırsatını sağlamak amacıyla hep güç durumlarda kalmak düşüncesi üstüne kurulmuştur Bu yüzden, ne denli güç durumda kalırsam kalayım, tepe taklak yere düşmüş olsam bile, benim için en önemli şey hemen bastonumu yerden almak, melon şapkamı doğrultmak ve kravatımı düzeltmektir. Buna öylesine inanıyorum ki, yalnız kendimi güç duruma sokmaya çalışmakla kalmayıp başkalarını da aynı durumda bırakmak istiyorum.
Böyle hareket ederken elimdeki imkânları hep ölçülü kullanmaya dikkat ederim. Demek istiyorum ki bir olay iki ayrı kahkaha attırabiliyorsa bu olayı, aynı işi yaptıracak iki ayrı olaya yeğ tutarım. «Şarlo Kaçıyor» adlı filimde, bir balkonda genç bir kızla birlikte dondurma yerken bu söylediğimi yapmayı başardım. Alt katta, iyi giyinmiş, şişman, saygıdeğer bir hanımı bir masanın başına oturttum. Dondurmayı yerken elimden düşürdüğüm kaşık pantalonumun içinden kayarak balkona, oradan da aşağıdaki hanımın ensesine düşüyor Seyirci önce benim gülünç durumuma gülüyor; sonra, ensesinden aşağıya akan dondurma yüzünden avazı çıktığı kadar bağıran ve sıçramaya başlayan hanımın durumunu görünce kahkahayı basıyor. Burada bir olay var ama iki kişiyi güç duruma soktu ve seyirciyi iki kez güldürdü.

«Chaplin yalnız etkili bir güldürme mekanizması kurmakla yetinmiyor, ona hemen toplumsal bir boyut kazandırıyor ve bunun sürecini (processus) şöyle anlatıyor

Bu güldürme şekli basit görünmesine karşılık insan doğasının iki öğesini harekete geçirmeye yarıyor: seyirci, zengin insanların gülünç duruma düşmesini görmekten pek hoşlanır, öğelerden biri bu; diğeri de, seyirci topluluğu sahnedeki ya da perdedeki oyuncunun duyduğu heyecanı kendi de duymak eğilimindedir Oyuncularda zenginlerin en kötü şeylere lâyık olmalarını görmenin seyirciyi memnun ettiği tiyatroda çabuk öğrenilen şeylerin başında gelir. Bunun nedeni de insanoğlunun onda dokuzunun yoksul olması ve için için, geriye kalan onda birinin zenginliğini kıskanmasıdır. Filimde dondurmayı yoksul bir hizmetçi kadının boynundan aşağı kaydırsaydım, seyirci güleceği yerde kadıncağıza acıyacaktı. Ayrıca, hizmetçi saygıdeğer bir kişi olmadığına göre, ortada yitirilecek bir saygı kalmayınca bu olay hiç de gülünç olmayacaktı. Bir zenginin boynundan aşağıya dondurma akıtmak, seyircinin gözünde, onu lâyık olduğu şeye kavuşturmak demektir. İnsanoğlu tanıklık ettiği heyecanları aynen kendisi de duyar demiştim size. Örneğin, filimde zen-

gin hanım sırtından akan dondurmanın etkisiyle ürperirken seyirci de onunla birlikte ürperir. Bir oyuncuyu gülünç kılan şeyi, seyircinin önceden tanımış olması gerektir, yoksa seyirci onun ne çeşit bir etki yarattığını anlayamaz. Seyirci dondurmanın soğuk olduğunu bildiği için o sahneyi seyrederken ürperir. Filimde seyircinin hemen tanıyamadığı bir şeyden yararlanılırsa etki gücü azalır. İşte bunun için ilk filimlerde sık sık kremalı pasta fırlatma sahneleri düzenlenilirdi. Herkes bu pastaların ne denli kolaylıkla ezildiğini bilir, böylece kafasında pasta parçalanan oyuncunun neler duyabileceğini anlardı.

«Chaplin, bundan sonra «tip» inin kaynağını anlatmaya koyuluyor. Bu bölümde yalnız İngilizlerin etkisinden sözedildiği, bu yazının yayımlanmasından birkaç yıl sonra Chaplin'in saygıyla anacağı Max Linder adının geçmediği farkedilecektir.»

Bu tipi yaratmak düşüncesinin bana nereden geldiğini çok kişi sordu. Bu biçim bir varlığı, Londra'da otururken gordüğüm birçok İngiliz tipinin bileşiminden yarattım. Karno'nun «İngiliz müzikholünde bir gece» adlı pantomiminde oynarken, Keystone Film Company ilk filimlerimi onların hesabına çevirmiştim - işimi bırakıp kendilerine katılmamı isteyince bir an durakladım: ne çeşit bir gülünç tip yaratabileceğimi bilmiyordum .Ama az sonra, Londra'dayken kısa bıyıklı, dar elbiseli, bambudan bastonlu İngilizleri düşününce onlara benzemeye karar verdim. Baston düşüncesi belki de en mutlu buluşum olmuştur. Çünkü beni en çabuk tanıtan oydu, ayrıca onu başlıbaşına bir güldürü öğesi olacak şekilde kullandım. Bir bastonun milyonlarca kişinin nazarında bir insana ne denli züppe damgasını vurabileceğini başlangıçta iyice anlayamadım sanırım; böylece elimde bastonum, ciddi tavrımla badi badi yürüyerek sahneye çıkınca saygıdeger bir kişi görünmek çabasındaymışım havasını yaratırım; zaten asıl amacım da budur. İlk filmimi Keystone Company'de çevirdiğim sırada yirmibir yaşındaydım (¹) (Şimdi yirmi dokuzdayım); o yaşta insanlar hakkında ne bildiğimi sorarsanız, ondört yaşımdan beri seyirci önüne çıktığımı hatırlatırım size.

«Sherlock Holmes» adında bir oyundaki küçük rolüyle İngiliz müzikholüne girişini anlatıyor Aynı zamanda sevgi ve saygı dolu cümlelerle annesinden sözediyor.»

İngilterede pantomime çok değer verilir. Bu sanata bir yakınlık duyduğum için kendimi ona vermekten çok memnundum. Bununla birlikte, annem olmasaydı pantomim sanatında başarıya ulaşabilir miydim, bilmiyorum. Evde, hayatımda gördüğüm en şaşılacak pantomimi seyrediyordum. Annem saatlerce pencerede durur, sokağa bakar, ellerinin, gözlerinin, yüzünün ifadesiyle aşağıda olup bitenleri anlatırdı. Bunu her gün yapardı. Ona bakmakla, hareketlerine dikkat etmekle, ellerim ve yüzüm aracılığıyla yalnız duyguları ifade etmeyi, onları yansıtmayı öğrenmekle kalmadım, ayrıca insanı incelemeyi de öğrendim. Annemin dikkat etme şeklinde olağanüstü bir şey vardı. O sabah, Bill Smith'in sokağa çıkışını görmüştü. «İşte Bill Smith,» derdi. «Ayaklarını sürüyor, botları da boyalı değil. Kızgın görünüyor, karısıyla dövüştüğüne, kahvaltı etmediğine bahse girerim. İşte dediğim gibi, birşeyler yemek için kahveye giriyor.» Hiç şaşmazdı, Bill Smith'in karısıyla dövüştüğünü az sonra öğrenirdim. İnsanları bu şekilde incelemek, annemin bana öğretebileceği en değerli şeydi, çünkü onun gibi yapmakla insanlara nelerin gülünç geldiğini öğrendim. Bu yüzden, filimlerim halka gösterildiği zaman bir gözümle filime bakarım, diğerini de seyircilere dikerim. Seyirciyi güldüren şeyle güldürmeyeni farkederim. Örneğin, seyirci, birçok gösteride, gülünç olmayı istediğim bir sahneye gülmüyorsa o sahnenin özünde, oynanışında ya da filme alınışında yanlış olan yanı bulmaya gayret ederim. Üstünde pek durmadığım bir hareketin güldürdüğünü sık sık görürüm; hemen gözlerimi dört açar, bu hareketin neden güldürdüğünü anlamaya çalışırım. Her ne şekilde olursa olsun, filimlerimden birini görmeye gittiğim zaman, müşterisinin ne aldığına, ne yaptığına dikkat eden tüccar gibiyimdir. Bir tiyatro gösterisinde seyircinin neye güldüğüne dikkat ettiğim gibi, gülünç sahneler bulmak için seyirciyi de gözümden kaçırmam.

«Chaplin, insanların davranışlarını ve sokakta geçen olayları incelemekle yarattığı güldürü buluşlarından örnekler veriyor. Bir yemek sırasında, arkasında oturan birisine gülümseyen bir konuğun kendisine gülümsediğini sanmak gibi bir yanlışlık Chaplin'e «Kür» ve «Mösyö Verdu» daki o ünlü gag'ının buluşunu kazandırmıştı. Dediğine bakılırsa güldürüsünün temeli, karşıtlığa ve sürprize dayanıyor.»

Her tasarımın gerçekleşip gerçekleşmediğini, bir güldürü filmi çevirmenin kolay olup olmadığını soruyorlar bana. Bir filmin düşünülüşünden rol dağıtımına, çekimine, kurgusuna ve piyasaya sürülüşüne dek nerelerden geçip geldiğini halkın bilmesini çok isterdim. Seyircinin gördüğü 2000 ayak (feet) uzunluğundaki filmi elde etmek için 60000 ayak filim şeridi harcarım. Bu 60000 ayak filmi oynatmak yirmi saat sürer. Aşağı yukarı yirmi dakikalık bir filim yapabilmek için bu 60000 ayaklık şeridi basmak gerekir.

Arasıra bunları hatırlayınca, eğer aklımdaki bir düşünce, onu bulmak için çok çalışmışsam bile, filme çekilecek şekilde son biçimini almamışsa onu hemen bir kenara bırakır başka birini işlemeye bakarım. Bence yarım yamalak şeylerle vakit kaybedilmemelidir. İnsan yaptığı işe dört elle sarılmalı, ama elinden geleni yaptıktan sonra iş çıkmaza girerse başka bir şeyle ilgilenmeli, sonra eğer ilk ele aldığı işe hâlâ inancı varsa ona yeniden dönmeli. Ben hep bu şekilde çalıştım.

İşimde ancak kendi değer ölçülerime güvenim vardır. Çekim yerinin çevresinde bulunanlar, arada bir o sırada çekilmekte olan sahneye çok güldükleri halde filim tamamlandıktan sonra böyle sahneleri gülünç bulmadığım için çıkarıp attığım olmuştur. Kendimi çevremdekilerden daha üstün zevkli bulduğum için değil, filimle ilgili bütün yergilerin ya da övgülerin sorumluluğunu taşıyan tek insan olduğum için böyle davranıyorum. Filmin başında seyirciyi uyarıp: «Ey Seyirci! gülmediğin için seni kı-

(¹) Aslında yirmibeş yaşındaydı.

namıyorum. Ben de bu sahneyi gülünç bulmamıştım. Ama çevremdekiler aynı düşüncede değillerdi, ben de onların yargılarına boyun eğdim.» diyemem.

«Chaplin yalnız kendi yargılarına güveniyor Çok gülünç olmamaya da dikkat edilmesine parmak basıyor. Önca, insan yeteneğini zorlarsa başarısızlığa uğrayabilir.»

Bu yöntemimle hep başarıya ulaştığımı söylemem, ama kaba saba, bayağı hareketlerle olacağına akıllı bir eylem yoluyla güldürmek isterim. Seyirciyi güldürmenin bir sırrı yoktur. Benim sırrım ,filimlerimde işe yarayacak bütün olayları yakalamak için gözümü dört açıp kafamı bu yolda işletmektir. İnsanı inceledim çünkü onu tanımadan mesleğimde hiçbir şey yapamazdım. Bu yazının başında dediğim gibi, bütün başarıların temeli insanı tanımaya dayanır.(1).

«Birkaç yıl sonra Chaplin, yine ünlü bir yazısında, seyircisiyle olan ilişkiler sorununu ele alıyor.»

## SEYİRCİ NE İSTEDİĞİNİ BİLİYOR MU?

Doğrusunu söylemek gerekirse, bence seyirci ne istediğini bilmiyor: kendi mesleğimden çıkardığım sonuç budur. Yarattığım kişilik ün salıncaya dek, bunca filim ve çeşitli durum içinde sunduğum kişilik üstüne seyircinin kafasında en ufak bir düşünce yoktu. Şarlo'yu seyirciye iyice tanıtmadan önce her türlü güçlükle karşılaştım. Şarlo'mu incelikle ele alıp işlemek gerekiyordu, oysa benden kaba güldürü yapmamı istiyorlardı. Karmakarışık makyajlara bürünmeye kışkırtılıyordum, oysa makyaj perdede hiç işe yaramaz: seyirci ancak gerçek kişilere ilgi duyar.

Eskiden, para için, idealime erişmek amacıyla çalışmanın verdiği kıvanç için filim çevirirken hiçbir sorumluluğum yoktu ve gerçek güldürü yaratıyordum. Günün birinde hiç beklemediğim anda - tam bir alçakgönüllülükle söyleyebilirim - seyircinin sevdiği bir insan olduğumu gördüm. O günden sonra, yâni korumam gereken bir üne eriştiğimi farkettiğim andan sonra sorumluluğun ne demek olduğunu anladım, bu arada birçok yönden daha iyi çalışmaya başladım, ama ayrıca, yaptığım işi birçok yönden daha iyi incelemeye de koyuldum. Yalnız titiz davranmak yetmez. İşimi düşündükçe, kafamda tasarılar kurdukça, mizahın ruhuna değil de işleyişine (mekanizmasına) bağlı olduğumu görüyordum. Daha çok entellektüel olmaya, filimlerimin seyircide uyandırdığı istekleri incelemeye çalışıyordum. Beni çok kayıran bu seyirci kitlesinin hoşuna gitmek istiyordum. Muhakkak sevilecek, ya da filmin olgusuyla hiç ilgisi olmayan ama insanı ister istemez güldüren şeyler vermeliydim onlara.

«Kendisinden ne istendiğini bildiğini sanırken Chaplin bir seyirciden mektup almış. Mektupta «seyircisinin esiri olduğundan» yakınılıyordu, «oysa başlangıçta seyirci onun esiriydi.»

Bu mektup bana iyi ders olmuştu. Yaptığım iş ancak, neşenin özünü, neşenin kendisini kavradığım ölçüde iyi olabilirdi. Mektubu aldıktan bu yana seyircinin istediğini sandığım şeyi özellikle yapmamaya kendimi zorladım. İfade şekli olarak kendi zevkimi halkın benden istediğine yeğ tutarım, ayrıca gerek kendi çalışmalarımdan ya da başka ünlü mizahçıların çalışmalarından elde edeceğim sonuçlara da yeğ tutarım. Seyirciye karşı değil, daha çok yayımcı, tiyatro yönetcisi ya da tüccar ve sanayici gibi hakla alışverişi olan aramızdaki kişilerin, halkın ne istediğini bildiklerini sananların ustalıklarına karşı olduğum için böyle konuşuyorum.

Seyircinin istediğine kavuşmadığı bir gerçektir çünkü yeni bir şeyin, kişiliğin ya da öykünün ortaya ilk çıkışı günümüzde hep çok beğeniliyor. (1)

«Bu önemli yazıda Chaplin, kendisini yakından ilgilendiren tragedya ile güldürü türü arasındaki ilişkiler konusunda düşüncelerini açıklıyor. Kendi yaratış yöntemleri üstüne gözlemlerini anlattıktan sonra seyircinin tragedya türünü pek sevmediğini çünkü sahnede ya da perdede bile olsa seyircinin felâketten çok korktuğunu söylüyor: bu arada tragedya ile güldürünün birbirlerine yakın olduklarını hatırlatıyor.»

## SEYİRCİ KARŞISINDA GÜLDÜRÜ VE TRAGEDYA

Biz seyirci olarak tragedyanın kendisini değil onu güldürünün içinde görmekten hoşlanırız. Değişkenliğimizi bundan da öteye götürürüz; tragedyayı sevmediğimiz halde o, çoğumuzu, güldürüden daha çok etkiler, ayrıca halim selim güldürünün değil de tragedyanın kuşkusuz gerçek sanat olduğunu kolaylıkla kabul ederiz.

Oysa güldürü hattâ hareketli güldürü grek tragedyası denli büyük bir sanat eseri olabilir. Bu çeşit oyunlar duygularımızı harekete geçirir; bir duygu yaratmak için her birinin - o sırada ister gülün ister içiniz titresin - onu bir sonuca ya da doruk noktasına götüren kendi mantık sistemi vardır. Her ikisinde de entrika ve düzmelere dayanan aynı esrarengiz güçler saklıdır Güldürüde ve tragedyada bir kriz yaratacak koşulun hazırlanıp istenilen sonucu verecek biçime sokulması mantıksal ve kaçınılmaz olmalıdır. Güldürüde dış görünüşün tragedyadaki denli önemli olmadığı sanılır ama bu doruk noktasına, bu «kriz'e», tıpkı tragedyadaki gibi karakterler, sürpriz ve sonra gelecek sahnenin belli olmaması gibi üç öğenin kanalıyla erişilmelidir

Genellikle güldürü kaba ve anlaşılması kolaydır; ama tarafsız davranılırsa, her insanoğlunun tutumunda kaba, anlaşılması kolay bir yan vardır. Güldürü seyrederken yaptığımız gibi tragedyayı da aynı kayıtsızlıkla seyretsek bu türü daha çok seveceğiz. Dediğim gibi, palyaço bizden o denli uzak ki - ya da biz öyle olduğunu sanıyoruz - onun felsefesi ya da davranışı üstüne düşünmek kimsenin aklına gelmez; oysa eğer palyaço, tragedya oyuncusu gibi bizde bazı heyecanlar uyandırıyorsa, onun davranışının tragedya oyuncusununki denli önemli olduğu ve ciddiye alınması gerektiği kanısındayım.

---

(1) Bu yazı Marcel Lepierre tarafından Anthologie du Cinéma (s. 337) de yayımlanmıştır.

(1) Yazının aslı Kinogazeta'da (Moskova 1924) yayımlanmıştır.

Çeviren : **İtah EROĞLU**

FELLINI HAZIRLANIYOR

Federico Fellini Stanley Kramer'in **Çılgın Dünya / It's A Mad Mad Mad World** adlı filmini andıran, oyuncu kadrosu kalabalık bir komedi çevirmeye hazırlanıyor. Filmin adı şimdilik **G. Mastorna'nın Yolculuğu / G. Mastorna's Trip**... Baş oyuncusu Marcello Mastroianni. Baş kadın rolü için Shirley McLaine üzerinde düşünülüyor. Filmde Toto da görülecek.

YENİ BİR AKIN

United Artists ortaklığı bilindiği gibi Charles Chaplin ve Mary Pickford tarafından kurulmuştu. O zamandan bu yana ortaklığın hisse senetleri defalarca el değiştirdi, kontrolü çeşitli kurumlar ya da kişiler tarafından yürütüldü. Geçenlerde United Artists'in hisse senetlerinin çoğunluğunu 153 milyon dolar karşılığında Amerika'nın en büyük gıda maddeleri dağıtımcısı Consolidated Foods satın almış. Paramount'un da yayakında Wall Street'in devlerinden Gulf and Western'in eline geçeceği söyleniyor. Metro Goldwyn Mayer'in aslanının da böylece kafese girmesi muhtemel.

TRUFFAUT VE MOREAU

François Truffaut gelecek yılın başlarında **Gelin Yastaydı / La Mariée Etait en Deuil** adlı yeni filmine başlayacak. Filmin senaryosu William Irish'in bir romanından alınmış. Baş kadın rolünde Jeanne Moreau görülecek. Ancak, Moreau'nun filmdeki baş rol arkadaşı henüz seçilmiş değil. **Gelin Yastaydı**, Truffaut'nun kendi deyimiyle daha önce çevirdiği **Piyanisti Vurun / Tirez Sur Le Pianiste**'i andıran «Fransızlaştırılmış bir Amerikan heyecan filmi»

BİR İSTATİSTİK

Sovyet Rusya'da yayınlanan son tatistiklere göre geçen yıl 4 milyar kişi sinemaya gitmiştir Ülkede 145.000 sinema vardır Rus film endüstrisinde 25.000 kişi çalışmaktadır. 1965 yılı içinde 167 film çevrilmiştir. 1966 yılı içinde 1300 yeni sinema salonu yapıldığı bildirilmektedir.

ULUSLARARSI SİNEMACI

Akira Kurosawa yakında ilk İngilizce filmini çevirecek. Bu renkli filmin ikinci bir özelliği de bir Amerikan yapımcısı adına ve Japonya dışında çevrilmesi Yapımcının adı Joseph Levine. Filmin adı **Kaçan Tren / The Runaway Train**. Hikâye 1963 yılında New York'ta olmuş bir olaydan esinlerek hazırlanmış.



1966 CANNES FİLİM ŞENLİĞİNDE BAŞARI KAZANAN HENNING CARLSEN'İN SULT/AÇLIK'INDA PER OSCARSSON

İSVEÇ'İ TANITACAK

**491** ile yönetmenliğe başlayan İsveçli Vilgot Sjöman **Meraklıyım / Jag Ar Nyfiken** adlı yeni bir film çeviriyor. Filmin kahramanı genç kız. Sjöman'ın ilk defa **491**'de kamera karşısına çıkardığı Lena Nyman... Genç kızın merakı bugünün İsveç'ini tanımak... Vilgot Sjöman çekim takımıyla birlikte İsveç'i dolaşıyor şimdi. Tahminine göre bu dolaşma iki yıl kadar sürebilecek. Sjöman bu defa senaryosuz çalışacak. Böylece daha kesin, daha canlı ve kestirme bir yoldan seyircisini etkileyebileceğini söylüyor

SIRA RENKLİDE

İsveçli Bo Widerbeg beşinci filmi **Elvira Madigan'da** ilk defa renkli sinemayı deneyecek. Her zamanki gibi, yine Widerberg filmin senaryocusu yönetmeni. Oyuncular: Thommy Berggen, Pia Degermark, Lennart Malmer, Cleo Jensen. Elvira Madigan 1889 da olmuş gerçek bir aşk trajedisidir. Genç teğmen Sixten Sparre (Thommy Berggen) ailesini çocuklarını ve bağlı bulunduğu birliği bırakarak Elvira Madigan (Pi Degermark) peşinden gider cektir.

BRESSON ÇALIŞIYOR

Robert Bresson Eylülde yeni filmine başladı. **Mouchotte'un Yeni Hikâyesi / Nouvelle Histoire de Mouchotte.** Konu bir genç kızla bir avcının serüveni üzerine kurulu. Filmin senaryosu George Bernanos'un bir romanından alınmış.

SONUNDA SİNEMAYA ALINDI

James Joyce'un **Ulysses'i** Irlanda'da Joseph Strick yönetiminde perdeye aktarıldı. **Ulysses** ile daha önce Amerikalı yapımcılardan Darryl F. Zanuck ve Jerry Wald ilgilenmişti. Bir aralık ayni şeyi Jack Cardiff de düşünmüştü. Fakat sonunda iş Walter Reade'e kaldı. Strick daha önce **Balkon / Balcony, Vahşi Göz / The Savage Eye** filmleriyle tanınmış New York'lu ilginç bir sinemacıdır.

HOLLYWOOD PAHALILAŞIYOR

Hollywood'da film yapımının maliyeti günden güne yükseliyor. Amerika Film Yapımcıları Birliği Başkanı Jack Valenti'nin açıkladığına göre bugün ortalama film maliyeti 3 milyon doları bulmaktadır Beş yıl önce bu sayı 2 milyon, 1946 da da 800.000 dolardı. Yirmi yıl önce Hollywood'da yılda 400 film yapılmaktaydı. 1965 te çevrilen filmlerin sayısı ise 191. Buna rağmen stüdyolar Televizyon için çevrilen filmlerle yine dolu...

BEKLENEN FİLM

Jacques Demy **Rochefort'lu Kızlar / Les Demoiselles de Rochefort** adlı yeni müzikalinin çekimini bitirdi. Catherine Deneuve, Françoise Dorleac, Gene Kelly, George Chakiris. Danielle Darrieux, Michel Piccoli ve Jacques Perrin'i bir araya getiren bu film **Cherbourg Şemsiyeleri**'nden farklı bir stilde olacak. Fotoğraf yönetmeni: Ghislain Cloquet. Dekorcu: Bernard Evein. Müzik yönetmeni: Michel Legrand.

# JAK ŞALOM
# HER ŞEYE KARŞIN SANAT MI, YOKSA..

Son Venedik film şenliğinde, büyük savlarla şenliğe katılan filmlerin kopardığı fırtınalar, sinemayı, sinema sanatını, bugüne dek karşılaştığı en büyük tehlikeden korumak için toplanan bir kongrenin, sesini yeterince duyurabilmesine engel oldu. Sinematek Derneğinin de konuk olarak çağrıldığı ve katıldığı bu kongrenin ayrıntılarını, sinemayı örseleyen bir tehlikeyi sizlere duyurmak amacı ile sunuyoruz.

Vinci'nin Mona Lisa'sı bir dinamit bloku üzerinde yapılmış olsaydı, Taj Mahal her an çökme tehlikesi içinde bulunsaydı, bu sanat eserleri ortadan kaldırılır mıydı, yoksa yarattıkları tehlikenin giderilmesine çalışarak bu ender güzelliklerden insanların yararlanmalarının sürdürülmesi mi sağlanırdı?

Bu güç cevaplanabilecek sorular 23. Venedik sanat şenliği sırasında toplanan Sinema müzeleri Dünya Birliği'nin (Union Mondiale des Musées du Cinéma) kongresinde, hiç de varsayım olmayan bir güçlüğü yenmek için yapılan çalışmalar sırasında soruldu. Kongre toplanmasının başlıca nedeni, sinemayı sanat - hem de plâstik bir sanat - olarak belleyen kimselerin uykularını kaçıran bir akımın gittikçe yayılmaya başlamış olmasıydı. Bu akımın amacı, çok çabuk parlayan ve infilâk edici bir madde olan nitrat filmin, depo edilmesinin, gösterilmesinin, taşınmasının ve kopyalarının basılmasının yasaklanmasını sağlamaktadır. Sinema endüstrisinde uzun süre yanar filmler kullanılmış ve bunlar ender de olsa bazı kazalara, yangınlara ve can kaybına sebep olmuşlardı. Sonradan yanmaz, asetat filmler kullanılmaya başlandı. Ancak, Chaplin'in, Keaton'un, Eisenstein'in, Lang'ın ve birçoklarının sayılamayacak kadar büyük sayıda olan başeserleri yanar film üzerine işlenmiş olarak kaldı ve sinemateklerin belgeliklerinde büyük dikkat ve özenle korunmaya başlandı. Oysa bugün, Doğu Almanya'da başlayan, Çekoslavakya'ya sıçrayan, Fransa'da kendini duyuran bu akım, bütün yanar filmlerin, yanmaz kopyalarının basılmasını ve asıllarının, yarattıkları tehlikenin büyüklüğü yüzünden ortadan kaldırılmasını öngörmektedir. Halbuki, Rossellini, Joris İvens gibi sinemacıların belirttikleri gibi bir filmin kopyası asla özgünü demek değildir ve kopya değerinden çok şey yitirmektedir.

Sinema tarihçisi Georges Sadoul'un sorduğu yukarıdaki sorular önemli ve sonuçlandırılması gereken bir sorunu ortaya atıyordu. Acaba bu filmlerin, yalnızca patlama ve yangın tehlikesi yarattıkları için ortadan kaldırılmaları mı, yoksa bu tehlikelerin yok edilmesine çalışmak mı gereklidir. Mona Lisa'nın her an zarara uğrama olasılığı varolduğuna göre, neden kopyası yapılıp halka sunulmuyor da özgün olanı tehlikeye atılıyor?

Her ülkede yönetici kadrosu, sorumluluk duygusundan yoksundur. Sinema alanında da bu böyle olmuştur. Doğu Almanya ve Çekoslavakya'da devlet yönetimi altındaki sinema, bütün nitrat başeserlerini teker teker yitirmiş, yöneticilerin kendi emniyetlerine karşılık bazıları dünyada tek olan filmler ortadan kaldırılmıştır. Gerçi yanmaz kopyaları vardır ama kopya hiçbir zaman özgün olanının niteliklerine erişememektedir. A.B.D.'de yanar filmlerin gösterilmesi, taşınması ve basılması, Fransa'da basılması (Fransız Sinemateki'nin elinde 50.000 nitrat negatif vardır), yasaktır İtalya ve Avusturya'da özel koşullara bağlıdır. Diğer birçok ülkede tehlike kendisini duyurmaktadır. Bunun önüne geçebilmek için, Sinema Müzeleri Birliği, tehlikeyi ortadan kaldıracak ve yöneticilerin engelleyici kararlarını geri aldıracak çalışmalarına, bir kongre toplamak ve akımın zararlı yönlerini, sinema ile ilgili en yetkili kişilerin ağzından belirtmek suretiyle başlamıştır. Ayrıca bilimsel çalışmalarını sürdüren Fransız Sinemateki, nitrat filmin patlama tehlikesini bütünüyle ortadan kaldıran ve «Modérateur» adı verilen bir madde yapmış, bütün sinematekler bu çabaya, bugüne dek nitrat film yüzünden kaza olmadığını belirten raporlarla katılmışlardır. Verilen bazı rakamlar benzin kurbanlarının, nitrat film kurbanlarından yüzlerce kere fazla olduğunu ortaya koymuştur. Bugün kimse benzinin kullanılmasını yasaklama yoluna gitmemektedir.

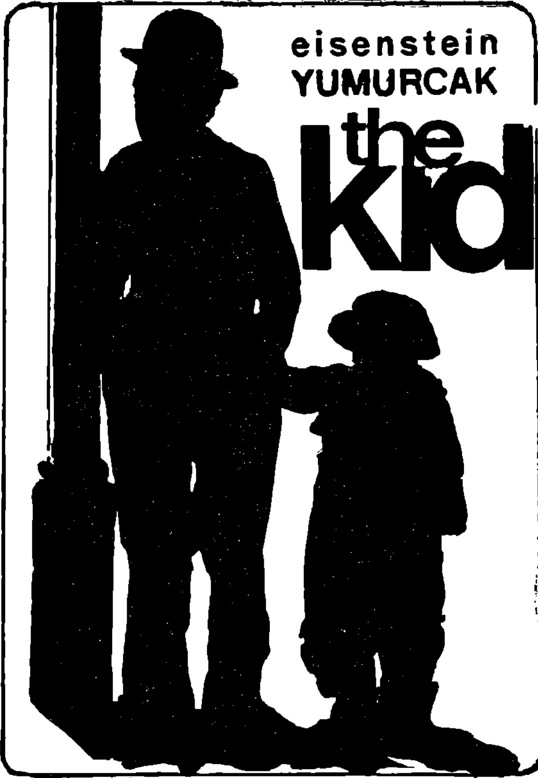
Bu şekilde, bütün sinema adamlarının imzalayacakları bir bildiri, sinemateklere, devlet memurlarının karşısına kuvvetli olarak çıkmaları fırsatını sağlayacağından, böyle bir bildiri hazırlanmış ve bir basın toplantısında gazetecilere duyurulmuştur. Tehlike şimdilik geçiştirilmiştir ama fırtına ancak dinmiştir.

Toplantıda alınan diğer bir önemli karar yeni sinematеklere, kurulacak bir film bankası tarafından film sağlanması yolunda alınan karar olmuştur. Böylece film darlığı çeken yeni sinematekler sürekli bir kaynağa sahip olacaklardır. Özellikle Sinematek Derneği gözönünde tutularak alınan bu kararın ne kadar yararlı olacağını tekrarlamak gereksizdir Üzerinde anlaşılan bir diğer nokta da yine yeni kurulmuş sinematekler düşünülerek, çektikleri maddi sıkıntının, kurulacak bir fonla hafifletilmesi için alınmış prensip kararı olmuştur. Bu şekilde kopya basımı, filmleri depo etmeye yarayacak beton bloklar gibi büyük harcamalar gerektiren çalışmalar yerine getirilebilmiş olacaktır. Kongre, birlik üyeleri arasında daha sıkı bir işbirliği yaratma dileğiyle sona ermiştir.

Sinematek Derneği, Fransız Sinemateki Genel Yazmanı Henri Langlois tarafından çağrıldığı bu toplantıda çok iyi karşılanmış, birçok Sinematek, ülkelerinde bir Türk filmleri programı düzenlemeyi kabul etmiş ve bu yolda çalışmalar başlamıştır.

Sinema sanatını örseleyen fırtına aslında çok daha önemlidir ve ulusların kültürlerini, geçmişlerini tehlikeye atmaktadır. Akımın benimsenmesi belki de sanat kavramını bütünüyle değiştirecektir.

Herşeye karşın sanat mı, yoksa...




Charlie «Yumurcak». Bana öyle geliyor ki Chaplin'in en tutulan yapıtının adı, Chaplin adının yanında yer almak hakkını kazanmıştır. Fatih, Arslan Yürekli veya Korkunç gibi sıfatlar Büyük Britanya adalarını fetheden Guillaume'-un, Haçlı seferlerinin destanlara geçmiş, cesur Richard'ın ya da bilgin Rus Çarı IV. İvan'ın iç kişiliğini açıkladıkları gibi, bu filim adı da sanatçının gerçek yüzünü açığa vuruyor.

Beni,
ne yöneticiliği,
ne yöntemi,
ne hileleri,
ne de güldürü tekniği
ilgilendiriyor, uğraşmak da istemiyorum bunlarla.

Aklım Chaplin'e takılınca ilkin, olayları öylesine garip bir şekil altında gören, tepkisini gene öylesine garip görüntülerle açıklıyan, o garip düşünce şeklini kavramak isteği doğuyor içime. Ve, bu düşüncemi izlediğimde, hayat görüşü öncesi sezği halinde bizi saran dünyada varolan o elemana ulaşmak ihtiyacı ortaya çıkıyor.

Kısacası, biz Chaplin'in felsefesile değil, Chaplin mizahının tek ve taklit edilemiyen buluşlarını meydana getiren hayat görüşü ile ilgileneceğiz.

Tavşanın görel sahası ensesinde kesitleniyor, bu demek ki tavşan arkasına bakamıyor. İzlemekten çok izlenmeğe mahkûm olduğuna göre pek şikâyetçi de olamıyor. Şu var ki iki gözünün görel sahası önde kesitlenmiyor ve böylece tavşanın önünde göremediği bir saha açık kalıyor. Bu yüzden, kaçarken, tavşan karşısına çıkan ilk engele çarpabilir.

Tavan bizden ayrı bir şekilde dünyayı görüyor.

Koyunun gözleri öyle bir şekilde yerleştirilmiş ki, bir gözün görel sahası öbür gözün görel sahasına süperpoze olmuyor Koyun biri sağda, biri solda, optik olarak tek bir görüntüde düşümleşmiyen iki ayrı dünya görüyor.

Değişik bir görüş açısı - görüntü ve çerçeveleme konusunda da - değişik etkiler doğurur. Tavşanlardan ve koyunlardan, çerçevesindeki bütün toplumsal etmenlerin merkezi gibi saydığımız, insana geçince bu sezgiden bir görüş doğar ve, kaçınılmaz bir şekilde, bu görüşten bir «dünya görüşü» nün, bir «felsefe» nin formülüne geçilir.

Göz nasıl yerleştirilmiştir? (Burada söz konusu olan düşüncenin gözüdür). Nasıl görüyor? Bu göz, bu olağanüstü göz, Chaplin'in gözü nasıl görüyor? Dante'nin cehennemini, «Asri Zamanlar» ın Goya'yı andıran kapriçyosunu kuşkusuz bir neşe içinde gören bu göz.

Bizi duygulandıran ve ilgilendiren budur; budur çözmek istediğimiz esrar: Charlie Chaplin hayata hangi gözlerle bakıyor?

Hiç şüphe yok ki gözlerinin esrarı «Asri Zamanlar» da açıklanıyor.

Sayılı güldürülerinde, ansızın, adeta kazaran fakir ve zengin olarak ayırdedilen, iyi ve kötü, küçük ve büyük insanlar arasındaki çatışmalarında Chaplin'in öznelerile birlikte gülüp ağlıyordu.

Fakat, Amerika'daki buhranın en yakın zamanlarında, iyi ve kötü «yumurcak» lar, bağdaşamıyan toplum sınıflarının birer temsilcisi kesilince; Chaplin ilkin göz kırptı sonra pür dikkat kesildi. Oysa «Asri Zamanlar» a öncesi gibi bakmağa devam ettiğinden kendi tema'sına karşı çıktı. Böylece, biçim olarak, bir ayırım yaratıldı: ele alınan konular korkunç ve biçimsiz oldu; Chaplin'in öz kişiliğine gelince de gözlerindeki esrar tamamen çözüldü.

Aşağıdaki görüşlerde hiç bir şekilde Chaplin'in çevresinde cereyan edenlerle ilgilenmediğini ya da hâdiselerden habersiz olduğunu söylemek istemiyorum. Kavradığı şeyler beni ilgilendirmiyor; beni ilgilendiren, onu güldüren bir görüntü dizisinin karşısında kendisini itham'a teslim olunca neler duyduğu, nasıl baktığı, neyi gördüğüdür. Dünyaya Chaplin'in açısından bakmak için hangi gözlerle bakmalı?

Birkaç çinli çocuk zevkle gülüyor.

Yavaşça, biraz daha hızlı, daha hızlı, daha yavaş, gene hızlı.

Neye gülüyorlar?

Odanın dibinde cereyan eden bir sahneye bakıp gülüyorlar.

Orada neler oluyor?

Sarhoş görünen bir adam yatağına uzanmıştır. Ufak tefek bir çinli kadın hırsla yüzüne vuruyor. Çocuklar kahkahalarla gülüyor.

Oysa o adam babaları, ufak tefek çinli kadın da anneleri. Üstelik o koskoca adam sarhoş değil, eşi de sarhoş diye dövmüyor onu.

Adam ölmüştür......

Kadın adamı öldüğü için tokatlıyor; onu ve kahkahalarla gülen o çocukları terkettiği, açlıktan ölüme mahkûm ettiği için.

Bu sahne Chaplin'in bir filminden alınmış değil.

André Malraux'nun ilginç bir romanı olan la Condition Humaine» (İnsanlık Durumu) de varolan bir sahne bu.

Chaplin'i düşününce daima onu, eşinin tokatlarile öylesine gülünç bir şekilde sallanan adamın kafasına bakıp zevkle gülen, o neşeli küçük çinlilere benzetiyorum.

Çinli kadının bir anne, koskoca adamın işsiz bir baba oluşu önemli değil, ölmüş olması da önemli değil zaten. Chaplin'in esrarı, gözlerinin sırrı burada. Bunda erişilmezdir; büyüklüğü de burada.

En olağanüstü, en acı ve en trajik hâdiselere neşeli bir çocuğun gözü ile bakmak; herhangi bir moral anlamın dışında, değerini aramadan, kahkahayı basan bir çocuk gibi görüntüyü hemen, ilk anda kavramak. Chaplin'in en yüce şeklile başarabildiği, biricik ve taklitsiz olduğu iş budur.

Bu araçsız görüş kabiliyeti güldürü sezgisini doğurur. Ve bu sezki kavrayış olur.

Kavrayışın üç şekli var :

**Hâdise tamamile önemsizdir,** ve Chaplin'in kavrayışı bu kişisel biçimini ıralayan (karakterize eden), kahkahayı ve gözyaşlarını bir araya getiren o mizahi melodramı yaratıyor.

Kör kız - farkına varmadan - Chaplin'i ıslattığında seyirciyi güldürebilir.

Aynı kız, iyileştikten sonra, onu seven, iyileşmesini sağlıyan insanın elini, sona kadar, tanımamakla melodramatik görünebilir.

Burada dahi melodramatik hava güldürüye kayabilir; Chaplin'in, intihardan kurtardığı, sadece sarhoş olduğu zamanlarda kurtarıcısını ve arkadaşını hatırlıyan, milyoner arasında cereyan eden sahneler kör kızla tekrarlanıyor.

Nihayet, **hâdise toplumsal açıdan trajiktir** ,ve burada neşeli yumurcağın görüşü «Asrî Zamanlar» ın sanrısal ayrımlarını meydana getiriyor.

Büyük dükkânda sarhoşla dükkânı soyan işsizlerin karşılaşması...

Kızıl bayrak sahnesi...

Grevi ilân eden fabrikanın kapısında cereyan eden kışkırtıcı olaylar...

Hapishanedeki ayaklanma...

Chaplin'in bakışı, «Yumurcak» ve «Şehir Işıkları» ndaki moral tutumu, «Altına Hücum» daki Noel gecesinin duygusal sonuçlandırılması veya «Köpek Hayatı» ndaki toplumsal açıklama ile gerçekleşen güldürü şimşeğini çakıyor.

«Hacı» daki başarılı buluş, «Şehir Işıkları» ndaki dahiyane çıkış, «Asri Zamanlar» da yersiz oluyor...

Oysa hep aynı yeteneklik, aynı direkt, araçsız ve özgün görüş bu. İlkel gözlerin, bilinçi aşan, moral açıklamalardan, eleştiriden uzak kalan görüşü. İnsanı çarpan budur.

Bilinçli veya bilinçsiz - ilk «sezgi» den ayrılıklı veya ayrılıksız - bir gayeye bağlı veya gayesiz - zamandaş veya sonradan gelen - ikiliklerinin tatbikatı, uygulanması, hazırlanması ve indirgemi.

Bütün bunlar ikinci derecede, kolayca elde edilen, öğrenilen şeylerdir. Amerikan güldürü filimlerinde müşterek mesleki dâvalar bunlar.

Fakat dünyaya bir çocuk gözü ile bakmak taklit edilemiyen, özgün ve sadece Chaplin'e ait bir özelliktir.

Mesleğinin bütün kurnazlıkları arasında o aynı derin bakışla bakıyor. İnsanı çarpan şey de Chaplin'in göz bebeğinde varolan bu özelliktir.

Daima ve her yerde, «Tiyatro'da bir gece» gibi saçmalıklardan «Asrî Zamanlar» ın çağdaş trajedyasına kadar...

Dünyaya bu açıdan bakmak, bu görüşü aynı şekilde beyaz perdeye aksettirmek cesaretini bulmak, sadece bir dehanın sahip olabileceği bir meziyettir.

Kaldı ki bu cesaret bile gerekli değil onun için.

O böyle görüyor, yalnız bu şekilde.

Acaba ben bu konu üzerinde fazla mı israr ediyorum?

«Bilinçli» insanlarız biz.

Kaçınılmaz bir şekilde olgun insanlarız.

Gülünç hâdiselerin karşısında, anlamlarını araştırmadan, gülmek yetisini unutan olgun insanlarız; töresiz, takdirsiz, kanunsuz çocukluk yıllarını unutan olgun insanlarız.

Chaplin'i destekliyen gerçekliktir.

Savaşın kanlı anlamsızlığını Chaplin «Şarlo Asker» de belirtiyor.

«Asrî Zamanlar» da söz konusu olan çağımızdır. Chaplin'in arkadaşı artık, çekimden arta kalan saatlerde Hollywood'da bir lokanta işleten, kocaman, atılgan ve güçlü, kalbsiz adam değil.

Chaplin'in oyun arkadaşı başka biridir. Daha güçlü, daha korkunç, daha iri yarı ve kâlpsiz biri. Chaplin ve gerçek bir arada, kolkola girip, karşımıza geçip sonsuz bir sirk numaraları gösterisini canlandırıyorlar. Gerçek ciddi bir soytarıya, «beyaz» denilen soytarıya benziyor. Bilgili ve mantıklıdır. En sonda, hesaplar kapanırken, saçma ve gülünç olur. Ve bu gerçeğin saf, kurnazlıktan uzak arkadaşı Chaplin kolayca kendini kurtarabiliyor. Kuşkusuz gülüyor o, ve gülmesile gerçeği cezalandırdığını sezmiyor.

İlk analizinde kendisine verilen salt suda akla hayale sığmıyan bütün maddeleri bulan tecrübesiz bir kimyager gibi herkes araçsız, salt görüşün katıksız suyunda bütün aradıklarını buluyor.

Çocukken bir sihirbazı görmüştüm. Fosforlu, korkunç bir hayalet gibi karanlık bir sahnede hareket ediyordu. «Görmek istediğiniz şeyi düşünün, göreceksiniz onu» sahnedeki Cagliostro bozuntusu böyle bağırıyordu.

Bir anda büyücü ve sihirbaz olan bu güldüren insancıkta da her şey «görülebilir». Kendisinin düşünmediği her şeyi. Hollywood'ta bir gece. Chaplin ve ben, «Deniz Sahilinde Venedik» adlandırılan sahil yolundan, Santa Monica'ya gidiyoruz. Bir atış pavyonunda şişeleri, elmaları topla devireceğiz. Chaplin büyük bir ciddiyetle gözlüklerini takıp kazandığı puvanların sağın muhasebesini tutacak, sonunda - alçıdan yapılmış birkaç heykeli ödül olarak almaktansa - azçok bir değeri olan, örneğin bir çalar saat gibi, bir eşyayı seçecek. Ve etraftaki çocuklar omuzuna dokunup «Hello, Charley» diye onu selâmlıyacaklar.

Otomobildeyiz. Chaplin bana ufak bir kitap uzatıyor. Almanca yazılmıştır.

— Bakar mısınız lütfen, nedir bu?

Almanca anlamıyor, fakat o kitapta hendisinden bahsedildiğini biliyor.

— Zahmet olmazsa, izah eder misiniz?

Bir alman dışavurumcunun kitabıdır. Sonuçta - tahmin edileceği gibi evrensel bir faciayı konu edinen bir güldürüdür Charles Chaplin bambu ağacından yapılmış bastonu ile kaos'u aşıp dünya hudutlarının ötesindeki bir kurtuluş yolunu gösteriyor.

İtiraf edeyim ki ben de o savaş sonrası sayıklamalarını çözmekte güçlük çektim.

— Zahmet olmazsa, izah eder misiniz?

Chaplin bunu hakkında yazılan bir hayli şeyler için söyliyebilir.

Şaşılacak bir şey doğrusu; her çeşit metafizik şeytanlıklar eninde sonunda Chaplin'e yükleniliyor.

Birkaç ciltlik sanat tarihini yazan müteveffa Elie Faure'un bir yazısı hâlen aklımdadır.

Kendisi Chaplin için bunları yazmıştı

«Kâh bir ayağı, kâh öbür ayağı üzerinde zıplıyor - o üzgün ve saçma ayakları - ve bu şekilde düşüncenin iki kutubunu temsil ediyor; birinin adı bilinç öbürünün de arzu. Kâh bir ayağı, kâh öbür ayağı üzerinde zıplarken ruhun dengesini arıyor, bir an için bulduktan sonra hemen keybediyor......»

Ne hikmetse, Batı'da, gerçek güldürücü hâdiselerin kategorisine katiyen güldürücü olmıyan hâdiseleri sokmak için, gülünç gibi görünen bu ufacık adamı seçiyor.

Chaplin gerçekle birlikte, ekip halinde, çalışıyor.

— ««Yumurcak» ta bir sahne var; bir kutudan yemek alıp, civcivlere dağıtır gibi, fakir bir alenin çocuklarına dağıtıyorum. Hatırlıyabildiniz mi?

Chaplin'in yelkenlisinde konuşuyoruz.

— Onlardan nefret ettiğim için yaptım bunu. Çocuklara tahammül edemem ben.

Terkedilmiş bir çocuğun hikâyesile dünyanın 6/5 ne göz yaşı döktüren adam, çocukları sevmiyor. Bir canavar mı yoksa?

Genel olarak çocukları kim sevmiyor?

Sadece... çocukların tâ kendileri.

Yelkenli, Chaplin'e fillerin yürüyüşünü hatırlatan bir sallantı ile ilerliyor.

— Fillerden nefret ediyorum. O kadar güçlü olmalarına rağmen öylesine uşak ruhlu ki!

— Hoşunuza giden yırtıcı hayvan hangisi?

Tereddütsüz cevap verdi: - Kurt! - ve kır rengi gözleri, kır saçları ve kirpiklerile gerçekten bir kurt'u andırıyordu. Bakışları Pasifik Okyanusunda oynaşan güneş ışınlarına takıldı. Amerikan Pasifik filosuna ait bir sahil muhafaza gemisi ışınların arasında ilerliyordu.

Kurt!

Sürünün içinde daima yalnız başına yaşamaya mahkûm olan hayvan. Chaplin'e öylesine benziyor ki! Sürü ile devamlı mücadele halinde: herkesle, her biri ile savaş halinde!

Yoksa Chaplin söylediklerinde samimi değil mi? Acaba gösteriş mi yapıyor?

Bu tutumu bir gösteriş dahi olsa, bu gösterişi taklit edilemiyen, benzersiz yapıtlarında bulmak mümkündür.

Altı ay sonra, Meksika'ya gideceğim gün, Chaplin henüz sesi çekilmiyen, kesin kurgusu yapılmıyan «Şehrin Işıkları» nı seyrettirdi bana.

Chaplin'in koltuğunda, siyah, muşamba kaplı kotluğuna oturuyorum. Chaplin meşguldür: piyanonun başına oturmuş yüksek sesle filmin eksik kalan temel müziğini tamamlıyor. Chaplin (beyaz perdede) boğulmak istitiyen milyonerin hayatını kurtarıyor. Kurtarılan adam kurtarıcısını sadece sarhoşken hatırlıyor.

Güldürücü mü? — Hayır, trajik.

Scedrin, Dostojevski bu. Kocaman adam ufacık adamı insafsızca, kıyasıya dövüyor. İlkin insan insanı dövüyor. Za-



ŞEHIR IŞIKLARI/CITY LIGHTS. 1931



ŞARLO POLİS/EASY STREET. 1917

manla durum kötüleşiyor: insanı döven toplumdur. «Köpek Hayatı» ndaki tek polisten «Asrî Zamanlar» ın yön - temli polis çağına geçiyoruz.

Filimde bize gösterilen yürür şerit sonsuz bir işkence, motorlaşmış bir Golgota, ve Chaplin çarmıha çıkan yolda Mozart'a layık bir mönüe dansediyor.

Yürür şeridin temposunu bir tek defa dönmekle, çevril - mekle değiştiren kol karşısında insanın tüyleri diken di - ken oluyor.

Oysa bu kol'un harekete geçmesi sonsuz kahkahalar yaratıyor.

Bir zamanlar, Londra'da yayınlanan «Graphic» ya da «Sketch» te, pek iyi hatırlamıyorum, çıkan bir resim büyük ilgi çekmişti.

Resimde, Strand'ta, Bond Street veya Piccadilly Circus.ta, durmadan akan trafiğin Londra'lı polisin - «Bobby» ninbir hareketi ile durdurulması gösteriliyordu.

Yoldan bir çocuk geçiyor! Ve iki araba dizisi Majeste Hazretleri Çocuğun bir kaldırımdan karşıki kaldırıma geçmesini sabırla bekliyor.

Kelimenin en geniş anlamı ile, törelsel ve toplumsal açı - dan Chaplin'i tetkik etmeği çalıştığımızda içimizden «Durun! Majeste Hazretleri Çocuk» diye bağırmak geliyor.

Durun!

Majeste Hazretlerini olduğu gibi kabul etmeli!

Sonuç olarak, Chaplin'in maceraları, çocukların masallarda okudukları, işkenceli, cinayetli, korkulu, heyecanlı serüven türündendir.

Masal okumak için zaman lâzım, bu yüzden bu masallar çok daha elverişli şiirciklerde özetlenilir.

Böylece, yüzyıllardan beri, İngiliz ve Amerikan ana okul - larında peşi peşine, akla gelebilecek en değişik şekilde ölen on küçük zencinin neşeli nekrolojisi kuşaktan kuşağa geçiyor.

Geriye kalan yediden biri ikiye bölündü.
Altı tanesi kaldı...
Kalan üçten birini ayı yedi, iki tane kaldı.
Sonuncunun sonu öbürlerinden de kötü oldu, evlendi.
Ve böylece küçük zencilerden hiç biri kalmadı...

Kim bilir, şiirciğin bütün anlamı belki de bu son mısrada derişmiştir. Evlenme çocuk çağının sonudur: son zenci çocuğu ölüyor, yerine olgun bir zenci doğuyor.

İncelemekte olduğumuz bu tutumla ilgili olarak Harry Graham'ın «Kalpsiz evler için insafsız mısralar»
(Ruthless rhymes for heartless homes - Londra, 19. baskı) adlı dizi daha çok eğiticidir.

Kitapta, önsöz olarak aşağıdaki ithaf yer almakta.

Pişmanlık ve utanç içinde
Yirmi yaşını aşmış çocuklar
Ve Doksanlık yaşlılar için
Her bunak duygulanarak okusun diye
Aşağıdaki mısraları yazdım.

İkinci çocukluk çağına girenlere ithaf edilen bu mısralar ilk çocukluk çağın tuttuğu sanat kurallarına uygun şekilde yazılmıştır.

SERT BABA

Çocuklarının feryatlarından bıkan
Baba hepsini bir anda boğar.
Ve son ikisini boğarken dahi
«Allahım, bu çocuklar nasıl da bağırıyorlar!»
diyordu.

MİSTER JONES

— Uşağınız trenin altına düşüp
İkiye bölündü.
Mister Jones rica eder - Lütfen,
anahtarlarımın bulunduğu kısmı götürün.

ZORUNLUK

Eşimi öldürmek zorunluğunda kaldım,
Cesedini yatağın altına attım.
Bu iş zaten böyle bitecekti çünkü
Horlamasile uykuma engel oluyordu.

«Asrî Zamanlar» daki gülüt (gag) dizisi hep bu havaya uyuyor.

«Yalnız çocuklar mutlu, oysa bu mutlulukları da fazla sürmez.» Gorki'nin bilgili Vassa Jelesnova'sı öyle konu - şuyor.

Fazla sürmez çünkü eğiticilerin «öyle olmaz» lâfı, «muaşeret adabı» nın kuralları ilk baştan hudutsuz çocuksu ihtirasları kısıtlanmağa koyuluyorlar.

Chaplin'in çocuksu bakışı konulara, güldürülere uygula - nacak biçimi seçip tayin ediyor; sonra hâdiselerin cereyan şeklinde, hayata karşı alınan bu çocuksu davranışla hayatın verdiği sert, mantıklı cevap arasındaki karşıtlık - tan doğan, bir «durum güldürüsü» meydana geliyor.

Chaplin, çocuksu davranışın çeşitli hâdiselere karşı törelsizliğini ve vicdansızlığını - çocukların bütün diğer sevimli özelliklerile birlikte - kahramanın kişiliğinde canlandırıyor. Olgun kişilerin, kaybolan cennet gibi, artık kaybettikleri çocukluk çağının cana yakın hatlarile.

Chaplin'in, kalıplaşmış duygusallıktan kurtularak, yarat - tığı heyecanın gerçek karakteri buradan çıkıyor.

Bu heyecan bazen «pathos» a bile varabilir. Böylece «Hacı» nın finalinde bir katarsis görmek mümkündür. Sabrı tükenen şerif, Meksika hududundan geçip kaçmasına göz yumduğu pranga kaçağı Charlot'nun arkasına bir tekme atıyor.

Hacı kılığına giren, kasaba kilisesinin paralarını kurtaran Chaplin'in çocuksu ruhunun asilliğini kavrayan şerif cö - mertlik konusunda ondan aşağı kalmak istemiyor.

Chaplin'i, ona hürriyetin kapılarını açacak olan, Meksika hududuna götüren şerif sahte hacıyı kaçmağa teşvik et - mek için her çareye baş vuruyor.

Chaplin ise hiç bir şeyin farkında değil.

Sabırsızlanan şerif, hududun öte tarafında yetişen bir çiçeği koparsın diye, Chaplin'i başından savar.

Söz dinlemesini bilen Chaplin hürriyeti hapishaneden ayıran hendeği aşar.

Şerif, memnun memnun uzaklaşıyor.

Fakat saf ve namuslu Chaplin elindeki çiçekle tekrar ya - nına dönüyor.

Dramatik durum bir tekme ile sonuçlandırılıyor.

Chaplin hürriyete kavuşmuştur.

Filimlerindeki en başarılı final budur: kapanan diyafra - mın içinde Chaplin zıplıya zıplıya koşarak alıcıdan uzaklaşıyor.

Hudut boyunca kaçıyor; bir ayağı A. B. D. de, bir ayağı Meksika'da.

Bir ayağı şeriflerin, kanunların, hapishanelerin ülkesinde,

bir ayağı da kanunların, sorumluluğun, mahkemelerin ve polisin hiç bir şey ifade etmedikleri ülkesinde.

«Hacı» nın bu son görüntüsü iç dünyasının bir şemasıdır adeta; filimlerindeki bütün çatışmaları bir tek durumda birleştiren açık bir şema; şaşırtıcı efektleri doğuran yönteminin bir grafiği.

Diyaframın içindeki bu kaçış, bütünü ile olgun bir toplumda ayrı çocuk kalan insanın çapraz durumunu sembolize etmektedir.

Bu noktanın üzerinde duralım.

Charlot'nun ayakkabılarından gereksiz bir metafizik çıkartmamamız için de Elie Faure'un tehdit edici ruhu karşımıza çıkıp bizi uyarlasın.

Kaldı ki biz, geniş bir anlamda, bu dramı çağdaş toplumsal şartların içindeki «zavallı adam» ın dramını görür gibi görüyoruz.

Fallada.nın «Kleiner Mann, Was Nun?» romanı da bu iki görüş açısını yanaştıran bir köprü gibidir.

Chaplin'in vardığı sonuç ne olursa olsun, çağdaş toplumumuzda zavallı adamın sığınacağı bir köşe kalmamıştır artık.

Aynı şekilde çocuğun da daima çocuk kalması imkânsızdır...

Acı bir durum, fakat adım adım gerek sevimli...

(örneğin,

— saflık,

— güven,

— kaygusuzluk, gibi).

gerekse teşkilâtlandırılmış bir toplumla bağdaşamıyan özelliklerinden sıyrılmalı.

(Örneğin,

— başkalarının işine karışmamak arzusu,

— Evrenselce kabul edilen uzlaşılmalara boyun eğmemek arzusu, gibi).

Çocuksu benciliğin içindenliği bağlanılmış...

Bunda dahi «geçmişimizden gülerek kopuyoruz...

Gülüyoruz, oysa üzüntü duymadan değil.

Bir adamın, olgunlaşmakla beraber, çocuk çağının bütün özelliklerini, katıksız bir özgürlük içinde, muhafaza etmiş olduğunu bir an için düşünelim.

Bu kez karşımıza kuruntusuzca tecavüze girişen, fetheden kişiyi buluruz. Hitler'i damgalıyan Chaplin, bir süre önce, Napolyon'la da yakından ilgilenmişti.

Chaplin'in senaryosunda Napolyon Sainte Hélene'de ölmüyor. Sulhtan yana olup adadan kaçıyor ve gizlice Fransa'ya dönüyor. Yavaş yavaş arzularına dayanamayıp bir ihtilâl hareketine girişiyor.

İhtilâlin patlıyacağı anda Sainte Hélene'den Napolyon'un ölüm haberi geliyor. St. Hélene'de, hatırlıyacağınız gibi, Napolyon'un bir benzeri bırakılmıştı. Oysa herkes gerçek Napolyon'un ölmüş olduğunu sanıyor. Napolyon'un tasarısı suya düşüyor, kendisi de kahrından ölüyor. Son sözü de «Ölüm haberim beni öldürdü!»

Chaplin için bu trajik bir filim olacaktı.

Filim hazırlandı fakat çekilmedi.

Halbuki, Chaplin'in ellerinde,o Napolyon çocuksu düşüncenin zincirlerile bağlı ikinci bir Prometeus olabilirdi.

Faşizm'in «en son» zamanları Chaplin'in «asrî zamanlar» ının yerini alırken sanatçının yapıtlarında belirli bir değişiklik baş gösteriyor.

O ana kadar Chaplin'in güldürü efektleri daima hâdiselerin karşısında takındığı çocuksu davranışlardan ileri geliyordu. Ansızın süreç değişiyor, kahramanın dayandığı temeller sarsılıyor. Artık eskisi gibi ezik değil, hiç bir yere sığmıyan, engel tanımıyan bir galip kişidir.

İşte, bütün ihtişamı ile, «çocuksu» kahraman.

Bundan önce Chaplin daima «kurban» rollerini canlandırıyordu; örneğin, «Büyük Dktatör» de «ikinci rol» gibi kabul ettiği «ghetto» nun küçük berberi gibi.

Onceki filimlerindeki Hinkel'ler, polis memuru ve «Altına Hücüm» da piliç yerine koyup onu çığ çiğ yemeğe hazırlanan koca adam, sonra «Asrî Zamanlar» da polis kuvvetleri ve yürür şerit, nihayet son filimdeki (Büyük Diktatör) korkunç baskın.

«Büyük Diktatör» de iki ayrı rol oynuyor; çocuksu davranışının iki ayrı kutbunu - mağlûp olan ve galip gelen kişiyi - canlandırıyor.

Sanki «Hacı» daki hudut çizgisi Chaplin'i ikiye bölmüştür: bir taraftan Hinkel, diğer taraftan zavallı berber.

Filim de bu yüzden öylesine çarpıcı oluyor.

Gene bu yüzden, bu filimde ilk defa olarak Chaplin'in sesini duyuyoruz. İlk defa olarak Chaplin yönteminin, görüşünün aleti değil artık; artık gerek yöntem gerekse açıklayıcı irade bir olgun kişinin elindedir.

Efektleri gülünç, zıplıyan bir zavallı adamın sayesinde vermesi önemli değil. Olgun, büyümüş bir insan gibi Chaplin faşizme karşı cephe alıyor, iç yüzünü açıklıyor, damgalıyor.

«Büyük Diktatör» deki son konuşma bir bakıma Yumurcak Chaplin'i Halk Sözcüsü Chaplin'e ulaştıran evrimin bir sembolüdür.

Chaplin hakkında bu notlarımı 1937 de yazmağa başladım. 1937 de «Büyük Diktatör» çevrilmemişti daha, oysa hedefi olan korkunç faşizm canavarı kanlı ve iştahlı pençelerini Avrupa'ya uzatmıştı.

Aynı yıl Chaplin hakkında notlarımı yarıda bıraktım. Yazıyı tamamlıyamıyordum. Chaplin'i - bir insan ve sanatçı olarak - gereğile verebilmek için bir «Büyük Diktatör» eksikti.

Bugün belimize kadar faşizm aleyhtarı savaşın kanına gömüldük.

Bugün omuz omuza, dostça, birer silâh arkadaşı, birer müttefik gibi Chaplin'le birlikte insanlığın düşmanlarına karşı savaşıyoruz.

Ve bu savaşta sadece süngü ve mermiler, uçak ve tanklar, bomba ve mayınlar yeterli değil; söz, sanat yapıtının itici gücü, güldürüs üile öldüren sanatçının, hicivinin yakıcı kişiliği de gerekli.

Ve Charlie Chaplin çocuksu, saf ve aynı zamanda bilgili dünya görüşü ile «Büyük Diktatör» ün imha edici hicvini yaratıyor.

Bu yapıtı ile Chaplin haklı olarak Atinalı Aristofan, Hollandalı Erasmus, François Rabelais de Meudon, Dublinli Jonathan Swift ve François Marie Arouet de Voltaire de Fernay ile birlikte Karanlıklara karşı hicvin sonu olmıyan savaşını yürüten yüce ustaların arasına yerleşiyor.

Bundan böyle Charlie The Grown Up (Olgun Charlie) adı ile anılacak

Hollywood'lu Charles Spencer Chaplin.

Çeviren : **Giovanni SCOGNAMILLO**

RANGUEL VALCANOV/DİŞİ KURT 1965




Hep değişen, yeniden değerlendirilen bir sinema endüstrisi çağında yaşadığımız için Bulgar Sinemasının yüzeyde de kalsa, bir genel görünüşünü sunmak kolay değildir. Bu kısa incelememizde bir süreç, eğilim, olumlu olgular gösteren filimlerin, yani sinema sanatımızın en yeni, en başarılı eserleri üstünde duracağım.

En yeni filimler dediysem Bulgar Sinemasının bir tarihi, bir geçmişi olmadığı sanılmasın. Geçmişten bugüne, çağdaş Bulgar Sinemasının gelişmesine yarayacak ciddi, yapıcı bir gereç olacak, cesaret verici çok az örnek kaldığı için böyle konuşuyorum.

Sinemamızın tarihi, bu yüzyılın başından 1944 de ülkemizin faşist yönetimden kurtuluşuna dek uzanan devamlı bir araştırma dönemidir. Bu süre içinde, amatörce çalışmanın ve ilkel melodramın sınırlarını aşmayan uzun metrajlı 50 kadar filim çevrildi. Filim şirketleri mantar gibi ürüyordu ama bunlar bir yönetici, bir çekimci ve kafaları bol bol tasarı dolu ama cepleri boş birkaç gönüllünün meydana getirdiği kurumlardı.

Eski sinemacılarımız ancak Bulgar Edebiyatından ve Tiyatrosundan esinlendikleri zaman bazı başarılar elde ediyorlar, ilginç konular ve kişilikler buluyorlardı. Yazarlarımızdan aktarılmış senaryolara göre çekilen filimlerin yönetimi doyurucu olmasa bile bu eserler Bulgar yaşantısını sunma biçimiyle, ele aldıkları sorunların günübirlik olmasıyla seyirciyi etkiliyordu. Ama bu filimlerin sanatsal yanı çok yetersizdi. Çalışma yöntemlerinin ilkelliği, yapımcıların az kültürlü olmaları, dargörüşlülükten kurtulmalarına, filimlerinde kalıcı estetik değerler yaratmalarına engel oluyordu.

1920 ile 1940 yılları arasında filimciliğimizin köhneleşmesinin bir başka nedeni de o çağdaki yöneticilerin, Eisenstein, Stroheim, René Clair, Dreyer, Milestone, John Ford gibi ustaların eserlerini kendilerine örnek alacaklarına yabancı ülkelerin ticari amaçla çevrilmiş, değersiz filimlerini kopya etmeleridir.

Ayrıca o dönemde kralcı-faşist bir diktatorya ile yönetilen ülkemizin içinde bulunduğu kötü toplumsal ve politik koşullar sinema endüstrimize bitkisel bir hayat yaşattırıyordu. Millî Eğitim ve Maliye Bakanlığının arşivleri o sıralarda Devletin, en hevesli sinemaseverleri bile canından bezdirecek güçlükler çıkardığını saptayan belgelerle doludur. Dışardan getirilen ham filmin çekimden sonra banyo edilmek üzere tekrar dış ülkelere çıkışında, sonra tabii yine Bulgaristana girişinde ayrı ayrı gümrük vergisi alınması bu güçlüklerin başta gelenidir.

Sinema, ülkemizde bu alanda yatırım yapanların hiçbirini zengin etmedi; aksine, ellerinde olanı da aldı götürdü. İş adamları, Bulgar sinemacılarının, batılı meslekdaşlarıyla rekabet edemeyeceklerini çabuk anladılar, paralarını sağlam, verimli işlere yatırma yoluna gittiler. Bu arada perdelerimiz «Metro-Goldwin-Mayer» ile «Ufa» nın sudan, milliyetçi filimleriyle doluydu.

Demek ki geçmişten bugüne ancak öncülerin kişisel çıkışları ve hevesli çalışmalarının anıları kaldı. Bu dönem bize bir sinema geleneği, tekniği ya da yetenekli kadroları bırakmadı.

Hemen bütün eleştirmenlerin kabul ettiği gibi ülkemiz faşiszden kurtulmadan, ve bunu izleyen devrimci dönüşümler gerçekleşmeden, ekonomi ve kültür gelişmeden Bulgar Sineması varlığını ortaya koyamazdı.

1948'de filim yapımı, ticareti ve dağıtımı millileştirildi. Üç yapımevi kuruldu. 1962'de Bulgar Sinema Merkezi seslendirme ve kurgu atölyeleriyle, teknik gereçleriyle bu alanda Avrupa'nın en ileri gelen ülkeleri arasına girdi.

O tarihten bu yana 100 kadar uzun metrajlı filim, 650 dokümanter filim, 800 öğretici ve bilimsel filim, 45 can-



VULO RADEV/ŞEFTALİ HIRSIZI. 1965



RANGUEL VALÇANOV/GUNEŞ VE GOLGE. 1965



BORISLAV ŞARLIYEV/ZIRHSIZ ŞÖVALYE. 1966

lı resim filmi, 47 kuklu filmi ve 1150 haftalık haber filmi çevrildi. Filimlerimiz 27 ülkeye satıldı, 4 eser Devlet Ödülü'nü aldı. Bulgar Sineması Uluslararası şenliklerde 72 ödül kazandı.

İlk filimlerimizleen yenileri arasındaki büyük değişiklik, sinemamızın sürekli bir araştırma ve yenilenme dönemi geçirdiğini açıkça ortaya koyuyor. Filimlerin taslak olmaktan çıkması, yabancı örneklere benzeme uyuşukluğundan kurtulması söylediklerimi doğruluyor. Birkaç örnek verelim bu konuda:

Eskiden, köy hayatını ele alan senaryolar, yalnız kooperatif çiftliklerin «ilerici» başkanıyla «gerici» başkan yardımcısı arasındaki çatışmalara bağlı kalırdı. Oysa gerçekte başkan yardımcısı diye bir kimse yoktu bile. Ama senaryocular taslakları için böyle bir kişiliğin ihtiyacını duyunca onu kendi kendilerine yarattılar.

Kadın tarım işçlerinin başkanları yalnız komünist gençlik topluluklarının kâtiplerine âşık olurlardı.

Olumlu kahramanlar hemen hep kusursuz kişilerdi.

Yabancı filimleri kopya konusuna gelince:

Ülkemizin birçok sorunu Batıda yoktur. Batı Sinemasının ticari verileri yüzünden ortaya çıkan karışıklıkları, başarısızlıkları da biz bilmeyiz. Seks, patolojik tutkular, bulvar oyunlarının konuları, sineması millileştirilmiş bir ülkede filme alınmaz. Bizde filim, asla bir kazanç kaynağı sayılmaz. Bizi asıl ilgilendiren onun öğretici, eğitici yanıdır.

Sinemamızın bu canlı gelişmesini nasıl açıklayabiliriz? Bunun için bazı verileri gözden geçirmek gerekir.

Bulgaristanda sinema endüstrisinin gelişmesiyle Devlet uğraşır. Ülkemizin nüfusu sekiz milyon olduğu için filimlerin geliri yapım giderlerinin yarısını bile karşılayamaz. Devlet Sinema'ya paraca yardım etmeseydi, tesisler kurulması için büyük yatırımlar yapmasaydı, oyuncu, yönetimci ve teknik personelin masraflarını, ödeneklerini karşılayacak bir bütçe kurmasaydı sinemamız daha uzun süre amatörce çalışan bir sanat dalı olmaktan kurtulamazdı.

Yeni dönemin bşında birçok sinemasever genç, filim çekme ve senaryo yazma sanatını öğrenmek için Devlet bursuyla Moskova'ya, Paris'e, Prag'a, Varşova'ya gönderildi.

Bol bol sinema salonları yapıldı. Dış piyasanın, özellikle toplumcu ülkelerin piyasasının bize açılması filim endüstrimizin gelişmesini sağladı. Bu durum, emekleme döneminde olan bir sinema için yalnız ekonomik açıdan değil aynı zamanda estetik ölçülerini değiştirmesi, onu yabancı sinemaların düzeyine yükselmeye zorlaması yönünden de önemliydi.

Son gelişmelerin daha iyi anlaşılması için sinemanın kaynağını meydana getiren geleneklerin, köklerin, bu güçlü sanat dalının oluşumundaki değerine ve payına dikkati çekeceğim.

Sinemamız, başlangıç dönemini etkileyen bin yıllık büyük bir kültür geleneğine sahipti. Yüzyıllar boyunca Shakespeare, Schiller, Hugo, İbsen, Çekov, Gorki, v.b. larını seyircilerine sunan gerçekten ulusal bir tiyatronun da filimciliğimizi etkilediği su götürmez bir gerçektir.

Şunu da unutmamak gerekir ki, Bulgaristan faşizm'den kurtulmadan önce bile halkının okuma yazma bildiği dünyanın saylı ülkelerinden biridir.

Ayrıca kültür geleneğimizin şiir yanı çok önemlidir. Birçok ülkeler şu ya da bu sanat dalında, bilim alanında kendilerini göstermişlerdir. Bulgar dili İngilizce ya da Fransızca gibi yaygın olsaydı, Bulgarlar muhakkak ki çeşitli esinlenmeleri, lirizmleri, ulusal öğeleriyle şiir alanında ün salacaklardı.

Edebiyat ve diğer sanat dalları özellikle son yıllar büyük gelişme imkânı buldular. Böylece yazarlar, tiyatro oyuncuları, besteciler, ressamlar sinemamızın oluşumuna ister istemez katıldılar. Yaratış dünyasının henüz el değmemiş alanlarında yapılan denemeler, buluşlar, edinilen başarılar ayrı ayrı, sanki aralarında organik bir bağ yokmuş gibi kısır bir yalnızlık içinde, örneğin yalnız edebiyat ya da plastik sanatlar alanında yapılmıyor, şu ya da bu süreç doğrudan doğruya ya da dolaylı yoldan sinemaya yansıyordu.

Diğer ülkelerin etkisi konusunda durum aynıdır. Filimciliğimiz bugünkü canlılığı içinde dünya sinemacılığının evrimini göz önünde tutarak ulusal bir karakter kazanmaya çalıştı ve bu yolda gitmeye devam ediyor. Yenigerçekçilik, Yeni Dalga, Bağımsızlar ve Gerçekçi-Sinema gibi akımların olumlu etkileri, her sinemaya olduğu gibi, Bulgar Sinemasına da yaratıcı görüşlerini genişletmek imkânını verdiği için yararlı oldu.

Bu elverişli ortamda Bulgar Sineması varlığını nasıl belli etti? Elde edilen sonuçlar nelerdir? Çok iyi filimler çevrildi mi?

Sorulara kesin şekilde cevap vermenin, sanat şaheserleri yarattığımızı söylemenin güç olduğunu sanıyorum. Ruslar yeni bir sinema dönemine başlarken ardlarında Eisenstein'-in Potemkin Zırhlısı, Pudovkin'in Ana'sı vardı. Amerikalılar da sinemaya Griffith'in Hoşgörüsüzlük'ü ve Şarlo'nun kısa metrajlı filimleriyle başladılar.

Bizim böyle uluslararası önemde buluşları sinesinde toplayan bu çapta büyük eserlerimiz yok. Yalnız çok sayıda filim çeviriyoruz ve dış piyasaya sürüyoruz. Ayrıca canlı-resim filimleri alanında çok iyi eserlerler vermiş olan Todor Dinov, genç Bulgar Sineması hesabına, 20 ödül kazanmıştır. Filim sanatının diğer dallarında Todor Dinov'a özgü sanatsal inceliğe erişemedik.

Dokümanter ve bilimsel filimlerin düzensiz bir gelişimi var. Tek tük başarıların yanı sıra şaşılacak basitlikte filimlere raslanıyor.

Kanada gibi bizim ülkemiz de canlı-resim filimleriyle tanınır. Uzun metrajlı hiçbir filim, sanat açısından, Kıskançlık'ın düzeyine varamadı. Uzun metrajlı filim yöneten hiçbir yönetmen Todor Dinov'dan daha iyi olamadı ama bu çeşit filimler Bulgar Sinemasının bütün yönlerini tanımadığı için onların üstünde durmak istiyorum.

Bizde şimdiye dek çoğunlukla faşizm'e karşı çıkan filimler kendini belli etti. Aynı eğilim Sovyet Sinemasında da görülmüştü. Savaş sonrası Rus Filimciliği, çağdaş karakterli eserlerle değil ama «Leylekler Geçerken», «Kırkbirinci» ve «Askerin Türküsü» gibi anti-militarist filimlerle çıkış yapmıştı. Polonya Sineması da anti-militarist, anti-faşist eserlerle kendini dış ülkelere tanıtmıştı.

Bulgaristan'da 1941-1944 arası faşizme karşı yapılan yeraltı çalışmaları, birçok edebi ve sanatsal eseri esinlendirmişti. Birçok senaryocu, yönetmen ve şair, bu savaşa partizan ya da politik suçlu olarak katıldı.

Uyarılmamış seyirci, bugün bu tür filimlerin çoğunu taslaklaşmış sayacaktır. O filimlerde kişiler genellikle basitleştirilmişti; kendi doğalarının mantığı yerine yazarın istemlerine göre hareket ederlerdi. Yönetmenler ise filimleri bol bol kavgayla doldururlar insanın alınyazısından çok dövüşlerle, çarpışmalarla ilgilenirlerdi. Bu filimlerde kahramanlar, tıpkı tiyatrodaki gibi, ölürken uzun konuşmalar yaparlardı. Düşmanlar, kural gereğince hep kolaylıkla yenilirlerdi.

Bu zayıf noktalar dışında o dönem Bulgar Filimciliğinin bazı olumlu yanlarını görmemezlikten gelemeyiz. İlkel ve beceriksizce işlenen, entelektüel yanı zayıf olan bu filimler romantik yapılarıyla, gençliğin verdiği canlı, taze ve saf bir çekiciliğin doldurduğu havayla seyircileri etkiliyordu. Öte yandan yönetmenler büyük savaş sahnelerinin, kalabalık insan kitlelerinin çarpışmasını filme çekmekte hayli usta kesilmişlerdi.

Tarihi filimlerimiz ancak 1960'dan sonra düzelmeye yüz tuttular. Bu yıl yeni bir dönemin başlangıcıdır.

1950 yıllarının filimlerini niteleyen atılganlık, özellikle filimlerin dış görünüşlerinde göze çarpıyordu. 1960'a doğru yönetmenler insanların ve olayların dış görünüşleriyle değil kişilerin psikolojileriyle ilgilenmeye başladılar. Bundan onbeş yıl önce çevrilen filimlerin konusu, olayları resimlendirme yöntemiyle ele alınmıştı. Bu davranış, şiirle ilkel taslak arasında kalan filimler yaratmaya yol açtı. Yıldızlar (1959), Yoksul Sokak (1960), İlk Ders (1960), ve Tutkun Uçuş (1962) gibi filimlerle önceden hazırlanmış bir savın (thèse) yardımıyla değil, ama felsefi ve şiirsel bir düşünme düzeni, çağrışımı ve görüş şekliyle tematik alana geçildi. Bu filimlerin her biri sinema sanatımızdaki kahramanlık temasının gösterisine değişik şekilde katıldı, ona ayrı bir renk kazandırdı.

Başka ülkelerin anti-militarist filimleriyle karşılaştırıldığında, yeraltı çalışmaları üstüne çevrilmiş Bulgar filimlerindeki ilerleme açıkça görülür. Bu akımın sonuçları, bir uBlgar Okulu demesek bile, bu konuda bir Bulgar Görüşünün varlığına inandırıyor bizi, tıpkı savaşı konu edinen Sovyet, Polonyaya da Yugoslav filimlerinin ele alınışında her birinin kendine özgü bir tutumu olduğu gibi. Bulgar Sineması sanatçılarının bir başka amacı, Askerin Türküsü filmindeki gibi kusursuz klasik dengeye, sadeliğe ve uyuma erişmek, insanın psikolojik dünyasını perdeye aktarmaktır.

Filimciliğimizin bugünkü durumunu, bu noktaya gelinceye dek geçirdiği dönemlerini, gelişimini az çok ortaya koyduktan sonra belirli bir gelişme yapısından sözetmek için birkaç tamamlayıcı ve olumlu veriyi bilmemiz gerektiğini sanıyorum.

Filimciliğimiz iki noktada zayıf kalıyor: biri, yapımcıların en önemli çağdaş sorunları işlemekten çekinmeleri; ikincisi de sanatsal ifadenin güçsüz oluşu. Yönetmenler bu konuda suçlanabilir ama özellikle toplumcu ülkelerde modern bir filim çevirmenin hiç de kolay olmadığını gözönünde tutmak gerekir. Güçlükler, sorunların çok yeni,

taze oluşundan, ayrıca bu alanda bir ön-deneyin yokluğundan çıkıyor. Chaplin, Stroheim, Antonioni, Bergman toplumumuza özgü, aynı, kişisel, toplumsal, töresel, v.b. konuları işliyorlar. Onlar kendilerinden önce başkalarının da el attığı bir gerçeği perdeye yansıtıyorlar, tartışıyorlar. Bizim sanatçılarımızın karşı karşıya kaldığı gerçekler, bu gerçeklerin ortaya çıkardığı sorunlar, yönsemeler Batılılar için yenidir, değişiktir.

Son beş altı yıldır, özellikle filimlerimizin sayıca artmasından bu yana, yeni genç yönetmenlerin çoğu, hayatı yalnız perdeye aktarmakla yetinmeyip yeni ifade biçimleri, modern şiirsel bir sinema dili edinmeye çalışıyorlar. Onlar sinemaya yeni yaşantılar, yeni kavramlar, yeni tutkular getirdiler. Bu «Yeni Dalga» diyelim, sinemamızı uyuşukluktan kurtardı, ona yeni, canlı bir hava kazandırdı.

Günümüzün yönetmenleri herhangi bir insanın günlük kaygılarına, sevinçlerine, çalışma hayatına ilgi göstermekle etkinin retoriğine ve yapmacıklığına karşı çıktılar

Yüzeyde kalan çalışmaları bırakıp sadeleşmeye, ön-çalışmalar yapmaya, basit, insancıl öyküler meydana getirmeye başladılar.

Sinema sanatımız, eski dönemlerde bilinmeyen tematik alanlara yönelmekle, özünü değiştirmekle, kendi şiirsel yanını da dönüştürdü. Daha modern bir kahramanlık, gerçekçilik, ifade biçimi ve deyiş kavramına sahiboldu.

Günümüz sinemasının en başarılı yönetmenlerinden birisi, «Küçük Ada'nın Üstünde» gibi tarihi, «Güneş ve Gölge» gibi modern konulu filimlerin yapımcısı Ranguel Valçanov'dur. «Güneş ve Gölge» denilebilir ki Alain Resnais'nin «Hiroşima Sevgilim» indeki umutsuzluk felsefesine, ezici ve yorucu kötümserliğe verilen dolaylı ve özgün (originale) bir cevaptır. Bütün edebiyat ve sinema eserlerimizden değişik olan bu filim, bir deneme sineması biçimi altında, barış, mutluluk ve güzellik adına sevginin, gençliğin, lirizmin ve insandan yana olmanın savunmasını yapıyor; bu filim hayatın şiiridir.

Yeni yönetmenlerden Z. Heskia'nın «Kızgın Öğle» sinde ve B. Şaraliyev'in «Zırhlı Şövalye» sinde büyük ölçüde lirizim vardır.

Bu eserler ve benzerleri filimciliğin geleceği için beni umutlandırıyor. Birkaç kişisel çıkışın, sinemamız için nitelik yönünden büyük ilerleme olduğunu öne sürecek değilim tabii. İlerlemeye doğru yöneldiğimizi söylemek daha doğru olur.

Şurası muhakkak ki filimlerimizin sanatsal yanını düzeltmek istiyorsak sıkı bir dönüş yapmalı ve yaşantımızı daha eleştirisel bir düşünüşle derinlemesine incelemeliyiz.

Sinemamız etki altında kaldı, tecrübesizliği yanılgıya düşmesine yol açtı, ama bunun önemi yok çünkü sinemamız hep açık seçikliği, akılcılığı ve hayatın yapıcı ilkelerini savundu.

Gençlerimiz, henüz kendini arayan bir sanatın değeri ve umudu olabilirler.

**G. Stoyanov-Bigor**

Özetleyerek çeviren **İtah EROĞLU**

## SİNEMATEK EKİM - KASIM GÖSTERİLERİ



### CHAPLIN TOPLU GÖSTERİSİ

#### KISA FİLİMLERİ

BETWEEN SHOWERS (İki Sağnak Arasında Şarlo ve Şemsiye)
Yapım/Keystone 1914 Yönetmen/Henry Lehrman, Oyuncular/Charlie Chaplin; Ford Sterling, Chester Conklin, Emma Clifton.
Yağmur suyu ile dolu bir çukuru aşmak istiyen tombulca bir kıza yardım etmek için Charlie ve Ford Sterling kavgaya tutuşurlar, bir şemsiye yüzünden birbirine girerler

A FILM JOHNNIE (Şarlo Set İşçisi)
Yapım/Keystone 1914 Gözetmen/Mack Sennett, Oyuncular/Charlie Chaplin Virginia Kirtley, Fatty Arbuckle, Minta Durfee.
Charlie, Keystone stüdyosuna giren oyuncuların peşine takılıyor Stüdyonun içinde filimcilerin çalışmalarını engelliyor, sonunda gerçek bir yangın esnasında cereyan eden heyecanlı bir kurtarma sahnesini alt üst ediyor.

MABEL'S MARRIED LIFE (Mabel'in Evlilik Hayatı Şarlo ve Manken)
Yapım/Keystone 1914, Yönetmen/Charlie Chaplin ve Mabel Normand, Oyuncular/Charlie Chaplin, Mabel Normand, Mack Swain, Charles Murray, Hank Mann, McCoy, Alice Davenport, Alice Howell, Wallece Mac Donald.
İri yarı bir Don Juan tarafından rahatsız edilen ve Charlie'den hiçbir yardım görmiyen Mabel bir dükkândan bir boksör mankenini alıp eve götürür. Gayesi manken sayesinde kocasına bir idman fırsatını vermektir. Eve sarhoş dönen Charlie manken'e sataşır, evden dışarı atmak ister, nihayet manken düşüp onu ezer.

A NIGHT OUT (Şarlo düğünde)
Yapım/Essanay 1915, Senaryo ve Yönetim/Charlie Chaplin, Oyuncular/Charlie Chaplin, Ben Turpin, Leo White, Bud Jamison, Edna Purviance.
Bir arkadaşı ile birlikte eğlenmeğe çıkan Charlie sarhoş olur; arkadaşı onu kaldırımlarda sürüklerken Charlie yoldan çiçekler koparır, zevkle koklar. Evine gelen

Charlie bastonunu yatağına yatırır, pantalonunu pencereye asar, telefonu bardak yerine kullanmağa kalkar, dış macunu ile ayakaplarını boyar.

THE VAGABOND (Şarlo Müzisyen)

Yapım/Mutual 1916, Senaryo ve Yönetim/Charlie Chaplin, Görüntü Yön./William C. Foster, Rollie Totheroh, Oyuncular/Charlie Chaplin, Edna Purviance, Eric Campbell, Lloyd Bacon, Leo White, John Rand, Frank Coleman, James T. Kelly.

Bir birahanenin önünde keman çaldıktan sonra birahanenin içini de altüst eden Charlie kaçıp bir çingene kervanına sığınır, orada çocukluğunda kaçırılan bir genç kızla tanışır. Kıza aşık olan Charlie çingenelerden kurtarır. İkisi mutlu bir yaşantı sürdürürken kız bir ressamın ilgisini çeker, ressam portresini çizer. Şehirde ressamın sergisini gezen genç kızın annesi portreyi tanır ve ressamın yardımı ile kızını arayıp bulur. İlk heyecanı ile Charlie'yi yüzüstü bırakan genç kız onsuz yapamıyacağını anlayıp geri dönüp onu da beraberinde alır.

EASY STREET (Şarlo Polis)

Yapım/Mutual 1917, Senaryo ve Yönetim/Charlie Chaplin, Edna Purviance, Albert Austin, Eric Campbell, James T. Kelly, Henry Bergman, John Rand, Charlotte Mineau, Frank J. Coleman.

Dini bir törene katıldıktan sonra duygulanan, doğru yola dönmeğe karar veren serseri Charlie polis kuvvetlerine iltihak eder ve bir çetenin kasıp kavurduğu, polisin yanaşamadığı tehlikeli bir mahalleye gönderilir.

Çaresizliğine rağmen Charlie çeşitli buluşlarla çete reisinin hakkından gelir, sevdiği kızı kurtarır ve mahalleyi huzura kavuşturur.

---

**YUMURCAK**

THE KID/CHARLES CHAPLIN yönetiminde çevrilmiş bir Amerikan (First National) yapımı 1921 Senaryo/C. Chaplin, Jackie Coogan, Carl Miller, Edna Purviance, Tom Wilson.

Londra'da hastahaneden çıkan fakir bir kadın gayrimeşru çocuğunu lüks bir arabanın içine bırakır. Arabayı çalan haydutlar çocuğu bir çöp tenekesine atıp kaçarlar. Oradan geçmekte olan Charlie çocuğu kurtarır, yanına alır ve büyütür.

Beş yıl geçer. Küçük Jackie artık hayat savaşına katılmış, üvey babası ile çalışıyor. Jackie evlerin camlarını kırıyor, arkasından yetişen camcı Charlie de kırılan camları tamir ediyor.

Günün birinde, bir kavgadan sonra, Jackie hastalanır Gelen doktor çocuğu hastahaneye yatırmak için israr eder, Charlie direnir fakat Jackie'yi zorla elinden alırlar. Yılmıyan Charlie Jackie'yi ve beraber bir düşkünler yuvasına sığınırlar. Ertesi sabah uyanınca Charlie çocuğu yanında bulmaz. Çocuk ilkin polise sonradan, bu arada meşhur bir şarkıcı olan, annesine teslim edilmiştir.

Eski kulübesine dönen Charlie uyuya kalır, bir düş görür. Eski mahalle bir cennet hüviyetine bürünmüştür. Güllerle donatılmış, meleklerin uçuştukları bir cennet. Charlie de bembeyaz kanatlarını deniyor, göklere doğru yükseliyor. Aniden meleklerin arasında bir kavga kopar, tabancalar patlar, kanatları kırılan Charlie yere düşer...

Charlie uyanmıştır, biri onu kolundan çekmekte, zorla bir arabaya bindirmekte, arabadan çıkarıp zengin bir köşke sokmaktadır.

Ve köşkte Charlie nihayet, annesinin yanına dönen, Jackieye kavuşur.

---

**MONSIEUR VERDOUX**

CHARLES CHAPLIN yönetiminde çevrilmiş bir Amerikan (United Artists) yapımı 1947 Senaryo/C. Chaplin (Orson Welles'den) Yönetmen Y./Robert Florey, Wheeler Dryden Görüntü Yön./Curt Courant, Rollie Totheroh, Wallace Chewing Ses/James T. Corrigan Kurgu/Willard Nico Müzik/C. Chaplin Müzik düzenleyicisi/Dudolph Schrager Oyuncular/C. Chaplin, Mady Correll, Allison Roddan, Robert Lewis, Audrey Betz.

Paris'te büyük bir bankada otuz yıl boyunca veznedarlık yapmış olan Monsieur Verdoux günün birinde işinden çıkartılıyor. Verdoux'nun bildiği tek şey borsacılıktır, oysa borsa oyunlarına yatırabileceği bir sermayesi yoktur. Verdoux kararını vermiştir: kötürüm eşini ve küçük oğlunu geçindirmek, huzura kavuşturmak için zengin, yaşı geçmiş kadınların gönlünü alacak, öldürecek ve servetlerine sahip olacaktır.

İlk kurbanı hırçın, yaşlı, cimri bir kadındır. Gerçek faaliyetini gizlemek için bir antikacı dükkânını da işleten Verdoux bir süre sonra sosyetenin zengin dullarile de uğraşmağa başlar.

İki kadın pençesinden kurtulur : bir gece yolda rastladığı, ilkin zehirlemek istediği sonradan acıyıp bıraktığı çaresiz bir sokak kızı ve, Milli Piyangoyu kazanan, Verdoux'nun bütün tuzaklarından kurtulan eski yosma Annabella.

Yıllar geçer, dünyada yeni bir savaş patlar. İspanya'da insanlar kütle halinde öldürülüyor. Verdoux servetini borsada kaybetmiş, eşi ve oğlu ölmüştür.

Bir gün yolda sokak kızına rastlar; kız şimdi zengin bir silah fabrikatörünün metresidir. Yaşlanmış, usanmış, umutsuz Verdoux peşine takılan polislere teslim olur.

---

**SAHNE IŞIKLARI**

LIMELIGHT/CHARLES CHAPLIN yönetiminde çevrilmiş bir Amerikan filmi 1952 Yapım, Konu, Senaryo, Müzik, kareografi/Charles Chaplin Yönetmen Y./Robert Aldrich Görüntü Yön./Karl Strauss ve Rollie Totheroh Dekor/Eugene Louire Ses/Hugh Mc Donald Kurgu/Joe Inge Müzik Y./ Ray Rash Oyuncular/C.Chaplin, Claire Bloom, Sidney Chaplin, Nigel Bruce, Buster Keaton.

Londra 1914 — Bir zamanlar sayılı bir music-hall güldürücüsü olan Calvero ufak bir pansiyonda yalnız başına sefil bir yaşantı sürüyor. İşsizlik, ilgisizlik, çaresizlik onu içkiye itmiştir. Yaşlı güldürücü artık güldürme gücünü yitirmiştir.

Birgün Calvero, aynı pansiyonda oturan ve intihara teşebbüs eden, Terry'nin hayatını kurtarır. Terry aniden kötürüm kalan genç bir bale dansözüdür.

Calvero artık kendisine bir gaye bulmuştur. Terry'yi ikna edecek, iyileştirecek ve yeniden sahneye çıkartacak. Ve gerçekten Terry iyileşip büyük bir balenin baş balerini

olarak seçiliyor. Ayni temsilde Calvero da ufacık bir rol oynuyor. İlk temsil büyük bir başarı ile bitiyor, sevincinden çılgına dönen Terry Calvero'ya evlenme teklifinde bulunuyor. Calvero red ediyor, Terry'nin bir müzik yazarına aşık olduğunu anlamıştır.

Ve yaşlı Calvero Terry'nin hayatından çekilip gezici bir topluluğa katılıyor.

Bir süre sonra Terry yeniden Calvero ile karşılaşıyor, eski oyuncu, gerçekten sevdiği adam için bir jübile tertip ediyor. Calvero'nun gösterisi seyircileri coşturuyor. Yaşlı güldürücü eski hakimiyetini, eski gücünü gösteriyor. Fakat bu pek kısa bir başarıdır, dengesini kaybedip düşen Calvero çılgın alkışlar arasında son nefesini veriyor.

---

### ALTINA HÜCUM

THE GOLD RUSH/CHARLES CHAPLIN yönetiminde çevrilmiş bir Amerikan (United Artists) yapımı 1925 Senaryo/Charles Chaplin Yönetmen Y./Charles Reisner, H. d'Abbadie d'Arrast Teknik Y./Charles D. Hall Görüntü Yön./Rollie Totheroh, Jack Wilson Oyuncular/Charlie Chaplin, Mack Swain, Tom Murray, Georgia Hale, Betty Morrissey, Malcolm Waite, Henry Bergman.

Yıl 1908 Klondyke'ta «altına hücum» başlamıştır. Charlie altın arayıcılarının yolunu tutup karlı tepeleri aşıyor, yolunu şaşırıyor, nihayet, fırtınanın koptuğu bir anda, haydut Black Larsen'in kulübesine sığınıyor. Larsen Charlie'yi kovmak ister, fırtına buna engel olur. Bu arada, arazisinde bir altın damarını keşfeden Big Jim Mckay de Larsen'in kulübesine düşüyor. Kulübede fırtınaya tutulmuş üç adam açlıkla mücadele ediyorlar, arada birbirlerine giriyorlar.

Yiyecek bulmak için yola çıkan Larsen iki polis memuruna rastlıyor onları öldürüp kaçıyor.

Noel gecesi halâ kulübede bulunan Charlie ve Jim çaresiz Charlie'nin ayakabısını pişirip yemeğe karar veriyorlar. Daha sonra açlıktan deliren Big Jim küçük arkadaşını bir tavuk sanarak onu öldürmeğe kalkar. Sonunda iki arkadaş kulübeye giren bir ayıyı vurup açlıktan kurtulurlar.

Fırtına dindikten sonra Charlie ve Big Jim ayrılırlar. Arazisine dönen Jim orada Black Larsen ile karşılaşıyor. Jim'i başından yaraladıktan sonra Larsen bir uçuruma düşüp ölüyor.

Ufak bir kasabaya gelen Charlie kasabanın bar'ında çalışan Georgia'yı tanır kadına aşık olur.

Yaralandıktan sonra hafızasını kaybeden Big Jim de kasabaya gelip Charlie'yi aramağa konulur.

Yılbaşı gecesinde saf Charlie Georgia'yı ve bardaki diğer konsomatris kızları evine davet eder. Saatler geçer, Charlie bekler, Georgia gelmez, uyuya kalan Charlie tatlı bir düş'a dalıyor.

Arazisinin yerini unutan Big Jim nihayet Charlie'yi buluyor. İki arkadaş yola çıkıyorlar ve kısa bir süre sonra zengin oluyorlar.

Kalın kürk mantolara bürünmüş Charlie ve Big Jim, onları Amerika'ya götüren gemide, Georgia'ya rastlıyorlar. Sevgilisine kavuşan Charlie etrafını saran gazetecilere nişan haberini veriyor.

---

## ÇAĞDAŞ BULGAR FİLİMLERİ FESTİVALİ

### ZIRHSIZ ŞÖVALYE

BORİSLAV ŞARALIYEV yönetiminde çevrilmiş bir Bulgar filmi 1966 Senaryo/Valeri Petrov Görüntü Yön./Atanas Tassev Müzik/Lazar Nikolov Oyuncular/Oleg Kovaçev, Maria Rossalieva, Tıvyatko Nikolov, Apostol Karamitev

Zırhsız Şövalye küçük bir çocuğun günlük yaşamını görüntülemektedir. Yeni alındığı belli olan bir arabada Vanyo annesi ve babası ile bir pikniğe giderler. Yol boyunca türlü maskaralıklar ederek babasını kızdırır. Piknik yerine geldikleri zaman Vanyo ebeveyinlerinin arabadan inmelerini fırsat bilerek vites kolu ile oynar. Yokuş aşağı duran araba birden hareket etmeye başlamıştır. Vanyo da bu arada usulcacık arabadan iner. Arabanın hareket ettiğini gören anne ve baba büyük bir paniğe kapılırlar. Ama bunun nedeni Vonyoyu düşündüklerinden değildir. Neden sonra çocuğun arabanın içinde bulunabileceğini düşünürler. Arabanın kazaya uğrayacağı korkusu birden Vanyoya birşey olacağı endişesi ile yer değiştirir. Arabanın bir ağaca toslayıp durduğu bir sırada Çalılıkların içinden yarı endişeli yarı müstehzi Vanyo çıkar. Anne ve baba çocuğu sevgiyle kucaklarlar. Babası Vanyoya kartondan bir zırh yapar. Elinde tahta kılıcı ve zırhı içinde vanyo arkadaşları ile oyun oynamaya çıkar. Zırhı kendisine cesaret vermektedir. O sırada bazı arkadaşları vanyoyu alaya alırlar ve küçük kızlardan birine sataşmışlardır. Vanyo birçok mahalle çocuğu ile kavga eder ve koruyucu zırhı yırtılır.

Eve döndüğünde babası ile yaşlıca bir öğretmenin konuşmasına tanık olur. Yalan söylediği için babasından bir tokat yer ve zırhın kalan kısmını balkondan aşağı bırakır. Vanyo'nun genç ve olgun bir dayısı vardır. Arasıra ziyaretlere gelir. Vanyo bu genç dayıyı çok sevmektedir. Onunla bir arkadaş gibi kaynaşır. Birlikte sinemaya giderler. Sinema dönüşü vanyonun evine uğrıyarak geceyi dayının yanında geçirmesi için izin alırlar. Akşam yemeğinde dayısının arkadaşları ile birlikte Vanyo da vardır. Sonra dayının evinde kalırlar. Yattıkları sırada dayısı Vanyoya küçük bir kristal hediye eder. Vanyo ertesi gün evine döner. Aslında dönmeye hiç gönlü yoktur. Dayısından yakın bir zamanda yine geleceği sözünü alır ve yarı ağlamaklı yarı dayının düşünüşünü bekleyen bir gözle motorsikletin arkasından bakar.

### BORISLAV ŞARALİYEV

1955/56 yıllarında S.S.C.B. de sinema öğrenimini tamamlamış ve sinemaya girmiştir. Çeşitli konulara özellikle büyük sorulara el attı.

Filimleri

1954 — İnsan İçin Şarkı
1957 — İki Kurban
1958 — Sakin Bir Gece
1961 — İki Paralık Gökyüzü
1964 — Vaskata

### VALERİ PETROV

Valeri Petrov 1920 de doğdu. Doktor, Dramaturg, Diplomat, Şair olarak çalıştı. Esas tutkusu Şiir olan Petrov Küçük Ada, İlk Ders, Güneş ve Gölge gibi filmlerin senaristliğini yaptı.

# zırhsız şövalye . . .

## ALTAN KÜÇÜKYALÇIN

Yedi ya da sekiz yaşındadır Vanyo. Hani çoğumuzun sık sık özlemini çektiği yaşta. Günlük yaşamını yansıtır bize bütün film süresince. Kimi hüzünlü kimi mutlu, kimi afacan kimi düşünceli duru ve şiirsel bir biçimde izleyip dururuz nefes almadan. Üstelik büyüklerine seyircilerine beğendirmek onların alkışlarına gereksinme duymak gibi bir kaygı taşımıyacak kadar doğal ve sevimli olarak.

Vanyo gerçekte bizim sık sık özlemini çektiğimiz o yaşı haketmiş ve bu haklılığını yaşayıp durmaktadır. Evrenin kötülüklerine karşı babasının yaptığı Zırhı kuşanır. Kartondan Zırhı onu kimi zaman güçsüzleri koruyan bir şövalye olmaya kimi zamansa kendi yarattığı değirmenlere karşı savaşan Don Quixote'luğa iteler. Ama her iki durumda da temeldeki yalana katılmayacak kadar içtendir o. Çünkü büyük bir doğallık ve çocuk yönelimleri ile oynamaktadır. Değerler çocuk dünyasının değerleridir. Zırhını ilk giydiği zamanki keyfi ile birçok çocuğun imrenerek zırhını yırttıkları zamanki hüznü bize katıksız çocuk davranışını bütünüyle vermektedir. Vanyo katkılardan arınmış gerçekte zaten arı olan dışdünyası yanında kendi çocuk dünyasını eksiği ve fazlalığı ile kurmuş bir çocuktur. Bu küçüğün günlük yaşamı çevresi ana ve babasıyla olan ilişkileri dayısı mahallesinin diğer çocukları hep bir çocuğu çocuk dünyasında bütün detayları ile izleyen usta bir gözün anlatımıyla görüntülenmiştir. Katılan yorumlayan öğreten bir anlatımdan çok o dünyanın içine girmekten gelen bir lirizm etkiler bizi.

İlk yalanı annesi öğretir günün birinde Vanyoya ama bu yalan hiç te haketmediği bir tokatla karşılanır. İşte tam burada çocuklarımızın moral dünyasını düzenleme iddiasında olan anne ve babanın aslında kendi hatalarını tokatladıklarının ayrımınına varırız. Büyüklerin sorunları yalanları çaresizlikleri umursamazlıkları vanyonun çocuk dünyasında çarpıtılmadan dosdoğru yansır. Artık Vanyo mühendis dayısını örnek edinmiştir kendine. Kendisini bir otomobil kadar bile sevmez görünen, ama otomobilin uçuşu sırasındaki gerçek endişeleri anlaşılmayan anne ve babasından başka insanların şevkatine gereksinme duymaktadır. Dayısının Vanyoya hediye ettiği kristal çocuk saflığının temizliğin bir simgesidir. Tıpkı René Clement'in «yasak oyunlar» ında önce bir köpeğin mezarına bırakılan daha sonra baykuşa yüz yıl saklaması için emanet edilen kolye gibi. Iki filmin de konusunu çocuklar oluşturmaktadır. Ama Zırhsız Şövalye'de anlatılan bir masal kitabının sayfalarında yansıyan gerçekten çok düpedüz bir gerçektir. Ve Clement'in Çocuklar kadar çocukların dış çevresini bütün ayrıntıları ile izleyen belgeci gözü Zırhsız Şövalyede bazı ayrıntıları dışarda bırakıp temel öğeleri yakalıyan gözlüklü Şaraliyev'e yerini bırakmaktadır. Bir öykü içinde çocukları anlatan Clement'a karşı Şaraliyev çocuğun yaşayışını anlatmaktadır. Zırhsız Şövalye bize Vanyo'nun dünyadaki diğer çocukların yaşayışından temelde pekte farklı olmayan yaşayışını görüntülerden o yaşayışın kendi kendine oluşturduğu yarını da doğallıkla yansıtmaktadır. Vanyo'nun anne ve babasının sorunları da doğallıkla yansıtmaktadır. Vanyo'nun anne ve babasının sorunları ile çatışan dünyası dayının sağlam kişiliğinde bir çıkış yolu bulur.Dayı Vanyo'nun arı çocukluğunun yarınıdır. Toplumda Sağlam bir Canlı olgun ve yaşayan bir insandır o. Vanyo'nun dayısından aldığı armağana verdiği değerde buradan gelmektedir. Zırhsız Şövalye ele aldığı konunun zaman dışı olmasının ötesinde kendiliğinden oluşan şiirsel anlatımı ile Çağdaş Bulgar sinemasının ilgi çekici örneklerinden biridir. Ve bu tıpkı küçük Vanyonun duru yarını gibi Bulgar Sinemasının sağlam yarınını da beraberinde getirmektedir.

---

### DİŞİ KURT

RANGUEL VALÇANOV yönetiminde çevrilmiş bir Bulgar filmi 1965 Senaryo/Haim Oliver Görüntü Yön./Dimo Kalarov Müzik/Vassil Kazanciyev Oyuncular/İlka Zafirova, Georgi Kaloiançev, Naum Çopov.

«Dişi Kurt» un hikâyesi bir mahkemede başlıyor: genç, ve oldukça eksantrik bir kız (Anna), sahte evrak düzenlemek ve kullanmak suçu ile yargılanıyor. Mahkeme Anna'yi şehirden uzak bir enstitüye gönderiyor. Orada «Dişi Kurt» adı ile tanılan genç kız çılgın bir alem tertipliyecek, bir yangına katılacak, bu olaydan sonra açılan tahkikatın sonucunda enstitüden firar edecek...

Yönetmen Ranguel Valçanov ve senaryo yazarı Haim Oliver ikilisinin filimde önemli olan, olay dizisinden, salt hikâyeden çok, bu olayların, bu kişilerin - Anna, arkadaşları ve bütün genç kuşağının - arkasında gizlenen davalardır.

«Dişi Kurt» gibi bir filimde seyirciden azami bir ilgi, bir katılış beklenilmektedir. Seyirci filimde ele alınan davalar üzerinde eğilmeli, tartışmalara gerçekten katılmalı, filim yaratıcılarının görüşlerini izlemeli. Tarafsız bir seyirciden çok genel felsefi sonuçlara varabilecek bir araştırmacı olmalı.

«Filimimizdeki kişiler gayet sert güçlüklerle karşılaşıyor. Biz olgun kişiler ne yaptığımızı biliyoruz, halbuki gençler toplumumuzdan bir yol göstericiliği bekliyorlar. Genellikle böyle bir yol yoktur, ya da çizilen yol yanlıştır. Dişi Kurt'un kuşağındaki gençlerin karşılaştıkları dava budur.» Ranguel Valçanov.

---

### İLK DERS

RANGUEL VALÇANOV yönetiminde çevrilmiş bir Bulgar filmi 1960 Senaryo/Valeri Petrov Görüntü Yön./Dimo Kolarov Oyuncular/Georgi Naumov, Kornelya Bojanova, Konstantin Kotzev.

İkinci Dünya Savaşı sıralarında Sofyanın yakın bir mahallesinde yaşayan Pecho ile lise öğrencisi Violette garip bir olay sonucunda tanışırlar. Güneşli, yağmurlu havalarda mutlu ve mutsuz gezintiler başlar. Hiçbir şey bu yeni doğmakta olan aşkı bozamaz. Ama bir tek sözcük, zengin ve yoksul insanları ayıran uçurumu açıklar. Pecho antifaşist mukavemetçilere katılır, Violette aşkının söndüğünü anlar. Artık hiçbir şey bu aşkı canlandıramayacaktır. Günün birnde eski sevgililer yeniden karşılaşırlar. Ve yeniden ayrılırlar. Aşklarının doğduğu toplumda onlara göre bir yer yoktur. Alınan ilk dersten sonra Pecho toplumsal karşıtlıkların birbirini seven insanları ayıramayacağı bir dünya için çalışmaya karar verir.

## TÜRK SİNEMASININ ELLİNCİ YILI GÖSTERİLERİ

14 Kasım 1966, ilk Türk filminin çevrilişinin 52'inci, ilk konulu Türk filminin ise ellinci yıldönümüdür. Bu yıldönümleri dolayısıyla Sinematek'in düzenlediği gösterilerde yer alan ilk filmler konusunda pek az şey bilmekteyiz.

Bu gösterilerde yer alan filmleri, Ordu Foto-Film Merkezinin titiz korumasına borçlu olduğumuzu belirtmeliyiz. Bir Türk'ün çevirdiği ilk film olan 14 Kasım 1914 tarihli «Ayastefanos Abidesinin Yıkılışı» adlı dokümanterin kopyası sürekli araştırmalara rağmen bugüne kadar bulunamamıştır. Bununla birlikte Merkez Başkanı Alb. Nusret Eraslan, bu kopyanın bulunacağını ummaktadır. Bu umutun gerçekleşmesi Türk Sinema tarihi bakımından büyük önem taşımaktadır. Elimizdeki filmler 1917 19 yılları arasında çevrilmiştir. İlk gösteride sunulacak olan Sultan Reşat'ın Cenaze Merasimi», «Vahdettin'in Cülus Alayı», «Vahdettin'in Kılıç Alayı», Fuat Uzkınay tarafından çevrilmiş olan aktüalite filmleridir. Bu filmler hem ilk Türk yönetmeninin eserleri olmaları bakımından hem de yakın tarihimize ışık tutmaları ve en eski örnekler arasında bulunmaları bakımından ilginçtirler.

Binnaz'ın ve Mürebbiye'nin arşivde bulunan negatiflerinin kurgusu yapılmamıştır. Yani bütün çekimler karışık bir biçimde bir arada bulunmaktadır. Bu yüzden bu iki filmin yeniden kurulması gerekti. Yeni kurgu, eldeki bütün belgelerden ve filmlerle ilgili yaşayan kişilerin tanıklıklarından yararlanılarak Sn. Nusret Eraslan, Nijat Özön, Onat Kutlar, Aziz Albek, Feyzi Tuna tarafından yapılmıştır.

BİCAN EFENDİ VEKİLHARÇ Şadi (Karagözoğlu) 1921
Senaryo/Şadi Karagözoğlu (Daniel Riche'in le Pretexte adlı oyununu uyarlayan İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci'nin «Hisse-i Şayia» adlı oyunundan) Görüntü/Fuat Uzkınay. Oyuncular/Şadi, Şehper Hanım, İ. Galip, Vasfi Rıza, Behzat, Yapım/Malûl Gaziler Cemiyeti.

Daniel Riche'in komedisinden İbnürrefik Ahmet Nuri (Sekizinci) nin yaptığı «Hisse-i Şayia» adlı uyarlama 1917 yılında ilk olarak temsil edildiği ramazan eğlenceleri sırasında halkın büyük ilgisini çekmişti. Bu ilgiden yararlanan ve o yılların Muhsin Ertuğrul ve Raşit Rıza ile birlikte önde gelen genç oyuncularından olan Şadi, oyunun baş kişisi olan kalem efendisi «Bican Efendi» yi çok iyi canlandırarak büyük bir ün yaptı. Bu başarıyı gören Malûl Gaziler Cemiyeti de oyunu filme almayı kararlaştırdı. Film, 1912 yılında, Şehzadebaşı'nda, Fevziye caddesinde bir arsa üzerinde kurulan açık dekorlar arasında gün ışığından yararlanarak çekildi. Kısa bir filmdir ve Evkaf memuru Bican Efendi'nin başından geçen komik olayları anlatmaktadır. Şadi daha sonra Şarlo salgınından esinlenerek Bican Efendi tipinin çeşitli serüvenlerini işleyen iki kısa film daha yaptı Bican Efendinin Rüyası, Bican Efendi Mektep Hocası.

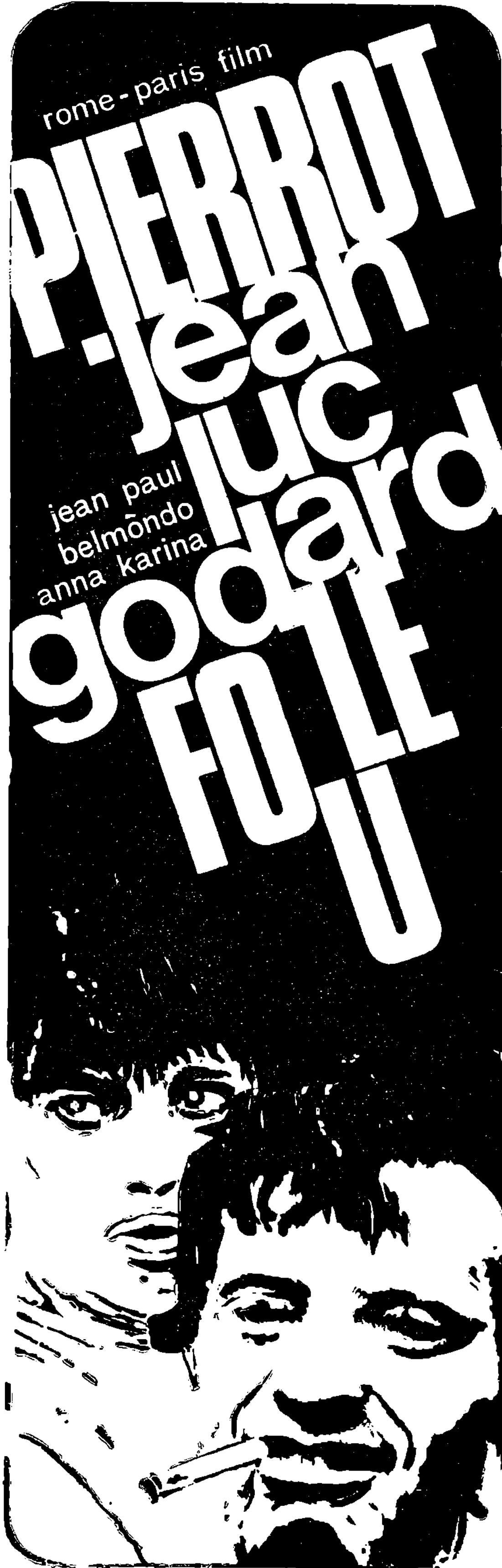
BİNNAZ Ahmet Fehim Efendi 1919
Senaryo/Münif Fehim (Yusuf Ziya Ortaç'ın oyunundan), Körüntü/Fuat Uzkınay, Dekor/Münif Fehim, Eklemeler/Fazlı Necip, Oyuncular/Binnaz: Madam Blanş, Hamza Hüseyin Kemal, Faika: Rana Dilberyan, Efe Ahmet: Ekremrem Oran, Hamzanın babası Rüştü, Sadrazam Mecdi, Yapım/Malûl Gaziler Cemiyeti

Binnaz, Malûl Gaziler Cemiyeti'nin ikinci filmidir.
Eserin konusu, filme aktarıldığı biçimiyle şöyledir Lale Devrinin ün salmış güzellerinden Binnaz, Efe Ahmet adında yiğit bir yeniçeriye gönül vermiştir. Lale Devri, Kâğıthane safaları, eğlenceleri ve zevke dalmış devlet adamlarının sorumsuz hareketleri içinde devam ededursun bir gün Binnaz'ın ününü duyarak ta Tuna boylarından İstanbula gelmiş Hamza Bey adında bir delikanlı Binnaz'ın kapısını çalar. Hamza Bey, Binnaz'ın evine gelirken yolda sokak serserilerinin hücumuna uğrar ve onu Efe Ahmet kurtarır. Hamza Bey bu iyiliğine karşılık yüzünü bile karanlıktan iyi seçemediği bu yiğit yeniçeriye işlemeli hançerini verir. Binnaz'ın evine gelen Hamza Bey, teklifsiz içeri girer. Binnaz'a olan aşkını ilân eder. Bu sırada kapıya Efe Ahmet gelmiştir. Binnaz Hamza Bey'i tatlılıkla savuşturur. Binnaz'ın adının geçmesi yüzünden aralarında çıkan kavgada Efe Ahmet Hamza Bey'i onun hediye ettiği hançerle yaralar. Az sonra ikisi de gerçeği anlarlar ama iş işten geçmiştir. Karakullukçular Efe Ahmet'i yakalayıp zindana atarlar. Binnaz'ın zindancıyı elde etmesi sonucunda Efe Ahmet zindandan kaçar. Bu arada Hamza Bey de nüfuzlu babasının aracılığıyla Sadrazam'dan Efe Ahmet için bir af belgesi almayı başarır. Bu arada, Hamza Bey'le Binnaz arasında da ilişki artar. Efe Ahmet zindandan kaçıp Binnazın evine gelir. Burada Hamza Bey'le Binnaz arasındaki sıkıfıkılığı görünce çok öfkelenir. Hamza Bey'in ona uzattığı Af fermanını yakar ve cellatlara teslim olur. Filmin sonunda Hamza Bey'le Binnaz'ı Efe Ahmetin mezarı başında görürüz.

Film, Türk sinemasının ilk yıllarının bütün özelliklerini taşımaktadır. Görüntüler oldukça dikkatli ve temizdir. ama, oyun teatral, kamera hareketleri sınırlı, sahne düzenlemeleri ilkeldir. Film ayrıca günümüze kadar devam eden yerli ticari film ögelerinin başlangıcı olması bakımından da ilginçtir Gerekli olsun olmasın bir punduna getirip araya sıkıştırılan göbekli oyun sahneleri, kavga sahneleri, mezarlık sahnesi v.s. gibi.

MÜREBBİYE Ahmet Fehim Efendi 1919
Senaryo/Ahmet Fehim Efendi (Hüseyin Rahmi Gürpnar'ın romanından), Görüntü/Fuat Uzkınay, Oyuncular/Madam Kalitea, Raşit Rıza, Şahap Rıza, Behzat.

Mürebbiye, Binnaz'dan daha önce çevrildiği halde daha bir bütünlük taşımakta, daha özenli çevrildiği izlenimini vermektedir. O yılların ünlü bir tiyatro adamı olmasına karşılık sinemacılıkta hiçbir tecrübesi olmayan Ahmet Fehim Efendi'nin Mürebbiye romanını seçmesinde, bu eserden bazı bölümlerin - özellikle - Ahçıbaşı Tosun Ağa'nın yer aldığı bölümleri - uzun zaman sahnede oynanmış olmasının etkisi düşünülebilir. Belki, işgal altındaki bir sinemanın düşmanlara karşı bir «Sessiz karşı koyma» amacının da bu eserin seçiminde ağır bastığı ileri sürülebilir. Romanın konusu bilindiği gibi bir Türk ailesine mürebbiye olarak kapılanan sonunda da ailenin bütün erkeklerini birbirine katan bir Fransız kadının serüvenleri idi.




**ÇILGIN PIERROT**

PIERROT LE FOU Yönetmen / Jean - Luc Godard. Senaryo ve Diyalog / Lionel White'in bir romanı üzerine Jean - Luc Godard. Fotoğraf yönetmeni / Raoul Coutard. Yardımcı yönetmenler / Philippe Fourastie, Jean Pierre Léaud. Müzik / Antoine Duhamel. Techniscope sistemiyle çevrilmiş renkli Easmancolor bir Rome-Paris Film (Fransa) Dino de Laurentiis Cinematografica (İtalya) ortak yapımı. Sorumlu yapımcı / Georges de Beauregard. Uzunluğu: 1 saat 52 dakika. İlk gösterilişi: Eylül 1965, Uluslararası XXVI. Venedik Film Yarışması.

Oyuncular / Jean-Paul Belmondo (Ferdinand), Anna Karina (Marianne), Dirk Sanders (Marianne'in kardeşi), Raymond Devos (limandaki adam), Graziella Calvani (Ferdinand'ın karısı), Raymond Dutoit, Hans Meyer (Gangsterler), Jimmy Karoubi (Cüce).

Ferdinand işinden kovulmuştur. Birkaç yıl önce tanıyıp seviştiği genç bir öğrenci kızla, Marianne'la karşılaşır. Marianne onu evine götürür, o geceyi birlikte geçirirler. Sabah Marianne, ona karısının gece yarısı geldiğini ve boşanmak için dayattığını söyler. Ferdinand bu haberi soğukkanlılıkla karşılayacaktır. Zira onun için gelecekteki tek insan Marianne'dir artık. Marianne ise, herşeye yeniden başlamadan önce, yan odadaki cesedi başlarından atmaları gerektiğini hatırlatır. Cesed, politika ile gangsterlik arasında karışık, kirli işler çeviren bir çetenin üyesine aittir. Ayni çeteden iki kişinin peşlerinde olduğunu görünce, ölen adamın arabasına binip kaçmaya karar verirler. Peşlerindeki haydutlardan biri yarı, öteki cücedir. Marianne Ferdinand'ın bütün kuşkularını bertaraf eder Onu Güney Fransa'daki kardeşinin yanına götürecektir. Yolculuğu yapacak paraları olmadığı için, zaman zaman hırsızlığa başvururlar Fakat Ferdinand hâlâ Marianne'in söylediklerinin doğru mu, yanlış mı olduğunu anlayamamıştır Bilinen tek şey ortalıkta çekişmekte, çatışmakta olan iki çetenin varlığıdır. Biri Marianne'in kardeşinin yönettiği çetedir Marianne kardeşi tarafından, casusluk yapmak üzere öteki çeteye yerleştirilmiştir.

Yolculuk sırasında bir otomobille karşılaşırlar. Az sonra ayni otomobili bir ağaca çarpmış durumda bulurlar. İçindekiler ölmüştür. Ferdinand kullandığı arabayı yakar ve bir kaza süsü vermek için onu öteki arabanın yanına yanaştırır. Yangın sırasında Ferdinand arabanın içinde bol miktarda banknot dolu bir kasa görür. Fakat ateşler engel olduğu için banknotlara dokunamaz.

Yolculuklarına arabasız devam edeceklerdir çaresiz... Ferdinand Marianne'a, ıssız bir adaya düşmüş kazazedeler gibi, Robinson hayatı yaşamayı teklif eder. Marianne bunu kabullenir. Fakat birkaç gün mutlu yaşamalarına rağmen genç kız uygar yaşantıyı özler, «Pierrot Le Fou» (Deli Pierrot) diye çağırdığı Ferdinand'ı bir dansinge götürmek ister. Orada, peşlerindeki iki gangsterin cüce olanıyla karşılaşırlar. Cüce, Marianne ile birlikte kaybolur Marianne Ferdinand'a daha sonra telefon eder, ona bir adres verir. O adresteki apartmanda Ferdinand, cücenin cesediyle karşılaşır. O anda karşısına iki adam çıkacaktır. Biri cüceyle birlikte Ferdinand'ın peşinde dola-

şan adamdır. İkisi Ferdinand'a yanan arabanın kasasındaki paraları ne yaptığını söyletmek isterler. Ferdinand onlara bir yalan uyduracak ve ellerinden kurtulunca Marianne'i aramaya koyulacaktır. Birkaç gün sonra Ferdinand Marianne'a raslar. Marianne ona kardeşini tanıştırır. Kardeşi başka bir işi maskeleyerek silâh kaçakçılığı yapmaktadır. İkinci bir kardeşi de ona yardım etmektedir. İki kardeş Ferdinand'ı bir soyguna katılmaya zorlarlar. Bu soygun ayni zamanda karşı çetenin elebaşılarını da ortadan kaldırmaya yetecektir. Herşey başarıyla yürütülür. Karşı çete tuzağa düşürülür. Gangsterler Marianne'ın silâhıyla öldürülür. Fakat Ferdinand Marianne'ın kardeşlerinin kendisini kandırdıklarını anlar, Marianne'ı kardeşlerinin evinde arar. Oraya geldiği zaman Marianne'ın kardeşlerinden biriyle sevişmekte olduğunu görür. Önce kardeşi diye tanıttığı adamı, sonra Marianne'i öldürecek ve polise telefon edecektir. Daha sonra da dinamitle kayalıklarda intihar eder.

**JEAN-LUC GODARD**

3 Aralık 1930 da Paris'te doğdu. Yönetmenliğe geçmeden önce bir süre film eleştirmeciliği yaptı. Gazette du Cinéma, Cahiers du Cinéma ve Arts dergilerinde film eleştirmeleri yazdı. 16 mm. çevrilen Le Quadrille / Kadril ve La Sonate à Kreutzer / Kreutzer'e Sonat filmlerinin yapımcılığını yaptı. 1954 de kısa filmlerle yönetmenliğe başladı. 1959 da, yapımcı Georges de Beauregard'ın desteğiyle uzun filmlere geçti. 1964 de kendi yapım şirketini kurdu. Filmlerinin hepsinin senaryosunu ve diyaloglarını kendi yazmıştır.

Kısa Film!

1954 Opération Béton / Beton işlemi. 1955 Une Femme coquette / Hoppa Bir Kadın (16 mm.) 1957 Tous Les garçons s'appellent Patrick / Bütün çocukların adı Patrick. 1958 Charlotte et son Jules / Charlotte ve sevgilisi Jules, Une histoire d'eau / Bir su hikâyesi (François Truffaut ile birlikte). 1961 La Paresse / Tembellik (Les Sept Péchés capitaux / Bellibaşlı Yedi Günah filminin bir ske-

1962 Il Nuovo Mondo / Yeni Dünya (Rogopag-Human Relations / Rogopag İnsancıl İlişkiler filminin bir skeçi). 1963 Le Grand Escroc / Büyük Dolandırıcı (Les Plus Belles Escroqueries du Monde / Dünyanın en Güzel Dolandırıcılık Olayları filminin bir skeçi).

Uzun filmleri

1959 A Bout de Souffle / Serseri Aşıklar. Senaryo / rançois Truffaut'nun bir konusu üzerine Jean-Luc Godard. Teknik danışman / Claude Chabrol. Fotoğraf yönetmeni / Raoul Coutard. Oyuncular / Jean Seberg, Jean-Paul Belmondo, Henri Jacques Huet, Van Doude. Yapımcı / Georges de Beauregard. Uzunluğu: 1 saat 29 dakika. Çevriliş tarihi / 17 Ağustos - 15 Eylül 1959. Kazandığı ödüller / 1960 Jean Vigo ödülü. 1960 Berlin Uluslararası En İyi Yönetmen ödülü. 1960 Alman film eleştirmecileri en iyi fotoğraf yönetmeni (Raul Coutard için) ödülü.

1960 Le Petit Soldat / Küçük Asker. Senaryo ve diyaloglar / Jean-Luc Godard. Fotoğraf yönetmeni / Raoul Coutard. Oyuncular / Michel Subor, Anna Karina, Henri - Jacques Huet, Paul Beauvais. Yapımcı / Georges de Beauregard. Uzunluğu: 1 saat 27 dakika.

1960 Une Femme est une Femme / Kadın Kadındır. Senaryo ve diyaloglar / Jean-Luc Godard. Fotoğraf yönetmeni / Raoul Coutard. Dekor / Bernard Evein. Müzik / Michel Legrand. Oyuncular / Anna Karina, Jean-Paul Belmondo, Jean-Claude Brialy, Nicole Paquin, Marie Dubois. Franscope sistemiyle çevrilmiş renkli Eastmancolor bir Rome-Paris films yapımı. Uzunluğu: 1 saat 18 dakika. Kazandığı ödüller / 1961 berlin Film Festivali jüri üzel ödülü. 1961 Berlin Film Festivali en iyi kadın oyuncu (Anna Karina için) ödülü.

1962 Vivre Sa Vie/Hayatını Yaşamak. Senaryo ve diyalog / Jean-Luc Godard. Fotoğraf yönetmeni / Raoul Coutard. Müzik / Michel Legrand. Yardımcı yönetmenler / Bernard Toublanc Michel ve Jean - Paul Savignac. Belgeler / Yargıç Marcel Sacotte. Oyuncular / Anna Karina, Sady Rebbot, André-S.Labarthe, Guylaine Schlumberger. Bir Les Films de La Pléiade (Pierre Braunberger) yapımı. Uzunluğu: 1 saat 25 dakika. Kazandığı ödüller / 1962 Uluslararası Venedik Film Festivali jüri özel ödülü. 1962 Uluslararası Venedik Film Festivali İtalyan film eleştirmecileri ödülü.

1962-1963 Les Carabiniers / Jandarmalar. Senaryo ve uyarlama / Benjamin Joppolo'nun bir piyesi üzerine Jean Grault, Jean-Luc Godard ve Roberto Rossellini. Fotoğraf yönetmeni / Raoul Coutard. Dekor / Jacques Fabri. Müzik / Philippe Arthuys. Yardımcı yönetmenler / Charles Bitsch ve Jean-Paul Savignac. Oyuncular / Marino Mase, Albert Juross, Geneviève Galéa, Catherine Ribeiro. Bir Rome-Paris Films (Georges de Beauregaord-Carlo Ponti) Les Films Marceau yapımı. Uzunluğu: 1 saat 20 dakika.

1963 Le Mépris / Küçümseme. Senaryo ve diyalog / Alberto Moravio'nun bir romanı üzerine Jean-Luc Godard. Fotoğraf yönetmeni / Raoul Coutard. Müzik / Georges Delerue. Yardımcı yönetmen / Charles Bitsch. Oyuncular / Brigitte Bardot, Jack Palance, Fritz Lang, Michel Piccoli, Giorgia Moll. Franscope sistemiyle çevrilmiş renkli Technicolor bir Rome-Paris Films (Fransa) - Les films Concordia (Fransa) Compagnia Cinematografica Champion (İtalyan) ortak yapımı. Uzunluğu: 1 saat 43 dakika.

1964 Bande A Part / Çete Ayrılıyor. Senaryo ve diyaloglar Dolores Hitchens'in romanı üstüne Jean-Luc Godard. Fotoğraf yönetmeni / Raoul Coutard. Müzik / Michel Legrand. Oyuncular / Anna Karina. Sami Frey, Claude Brasseur. Bir Anouchka-Films (Jean-Luc Godard) Orsay Films ortak yapımı. Uzunluğu: 1 saat 30 dakika.

1965 Alphaville, Une Etrange Aventure de Lemmy Coution / Alphaville, Lemmy Caution'ın Garip Bir Serüveni. Senaryo ve diyaloglar / Jean Luc Godard. Fotoğraf yönetmeni / Raoul Coutard. Müzik / Paul Misraki. Oyuncular / Anna Karina, Eddie Constantine, Akim Tamiroff, Howard Vernon. Bir Chaumiane Production (Fransa) Filmstudios (İtalya) ortak yapımı. Uzunluğu: 1 saat 40 dakika. 1965 Berlin Film Festivali büyük «Altın Ayı» ödülü.

1965 Pierrot Le Fou/Çılgın Pierrot

1966 Masculin Féminin / Erkek Dişi. Senaryo / Guy de Maupassant'ın bir hikâyesi üzerine Jean-Luc Godard. Fotoğraf yönetmeni / Willy Kurant. Oyuncular / Jean Pierre

Léaud, Chantal Goya, Marlène Robert, Michel Debord, Eva Britt Strandberg, Birger Malmsten. Bir Anouchka Film Argos Films (Fransa) Svensk Filmindustri Sandrews (İsveç). Uzunluğu: 1 saat 50 dakika.

1966 Made in U.S.A.

1966 Je sais deux chose ou trois chose d'elle

---

**SEINE IRMAĞI PARİS'E RASLADI**

LA SÉINE A RENCONTRE PARIS/JORIS IVENS yönetiminde çevrilmiş bir Fransız belge (Garance films) filmi 1957 Senaryo/G.Sadoul'dan J. Ivens Jacques Prevert'in şiirini okuyan/Serge Reggiani Görüntü/André Dumaitre ve Philippe Brun.

Paris'i iyi tanırım ve severim. Paris ve Seine üzerine bir filim yapmak fikri dostum Georges Sadoul'dan geldi bir konuşmamız sırasında. İlgilendim, Seine'i incelemeye, ırmağın yaşantısını gözlemeye başladım. Farklı günlerde, gece vakitlerinde kıyı yolları boyunca gezindim, Seine'in en büyük ayırıcı özelliği kıyılarının değişik yüksekliklerde oluşuydu: iki kıyı, iki ayrı dünya, Yüksek kıyıda gürültünün hüküm sürdüğü şehir dünyası başlıyordu. 5 metre kadar daha alçak olan öbür kıyıda bütünüyle başka bir hayat vardı. Seine üzerine yazılmış birçok şiirler okumuş, birçok resimler görmüştüm. İzlenimlerim 5 bölümlük filmin temelini oluşturdular. Seine'in şehre girdiği ve akmaya devam ettiği bölümü seçtim sadece. Seine'de çalışan, kıyı üzerinde gezinen, dinlenen, balık tutan hüzünlü ya da neşeli insanları çekmeyi kararlaştırdık. Şunu söylemek gerekir ki, Seine kıyısındaki insanlar küçük köylerde yaşar gibi hareket ediyorlar. Çekimi görmek isteyenler dalga dalga alıcıya doğru yaklaşıyorlar ve çekimi güçleştiriyorlardı. Filme senaryosuz başladım, bazı şeyleri birlikte tespit ettiğimiz şair Jacques Prévert'e ön çalışma senaryomu gösterdim, bunun üzerine Prévert konuşma metnini şiir olarak yazmayı önerdi ve uzun bir şiir yazdı. Şiirin görüşlerimle uyuşmayan kimi ilgisiz bölümlerini çıkardım ama filmin bu biçimiyle de yeterince anlamlı ve şiirsel olduğu kanısındayım. Müziği çağdaş Fransız müzikçisi Philippe Gérard hazırladı, filmin her yeni bölümünde müzik değişik ritimlere bürünüyordu, günlük insan seslerinden, gürültülerden de yararlandık. Kısaca Seine kıyılarındaki yaşantıyı gerçeğe uygun olarak vermek istedim, basındaki ve seyircideki yankılara göre başardım sanıyorum. Gelecekte de Paris üzerine bir belge filim, ayrı bir tür içinde başka bir belge filim yapmak isterim.

Joris Ivens Seine ırmağı
Paris'e rasladı üzerine

---

**HAL VE GİDİŞ SIFIR**

ZERO DE CONDUITE/JEAN VIGO yönetiminde çevrilmiş bir Fransız (Gaumont-Franco film-Aubert) yapımı 1933 Senaryo/Jean Vigo Yönetmen Y./Albert Riera, Henri Storck, Pierre Merle Görüntü Yön./Boris Kauffman Müzik/Maurice Jaubert Sözler/Charles Goldblatt Oyuncular/ Jean Dasté, Robert Le Flon, Du Veron, Delphin, Larive, Louis Lefbvre, Gilbert Pruchon, Coco Goldstein.

Yaz tatilinden sonra bir yatılı kasaba kolejine dönen üç öğrencinin hikâyesi. Koleje yeni gelen küçük bir öğrenci ve yardımcı öğretmenlerden biri ile dostluk kurmalarına karşılık kolejin müdürüne, başka bir öğretmen yardımcısına karşı açık savaş ilân ediyorlar. Yatakhanede bir isyan düzenledikten sonra koleji ziyaret eden resmi kişilere (örneğin, Belediye Reisi, kasaba papazı gibi) saldırıyorlar ve elele verip kolej damlarında uzaklaşıyorlar.

Yaklaşık olarak 44 dakika süren, ve genellikle Fransız sinemasının gerçek baş yapıtlarından biri sayılan «Hal ve Tavır Sıfır» ın en önemli bölümleri arasında; yatakhanede ilk gece ve uyur gezen öğrenci, Şarlo'ya benziyen bir öğretmen yardımcısının nezareti altında yapılan gezinti, yatakhanedeki isyan, kolejdeki tören ve damlarda uzaklaşan arkadaşların son görüntüsü, yer almakta.

Sales Gomez'e göre: «Hal ve Tavır Sıfır» da iki ayrı dünya varolmakta; bir taraftan çocukların ve halkın, karşı tarafta olgun kişilerin ve burjuvaların dünyaları. Çocukları çizmek için Vigo gerçek bir noktadan hareket etmiştir; olgun kişiler konusunda ise aşırı davranıp karikatüre yönelmekten çekinmemiştir... Bu iki dünya arasındaki ayırım ve filmin sonucu bize Vigo'nun ideolojisini ve «Hal ve Tavır Sıfır» ın toplumsal tutumunu bütün unsurları ile açıklıyor.

Vigo'nun filmi bir arada, bir Fransız yatılı okulu inceliyen bir belge, çocuk ruhbilimini ele alan bir deneme, Vigo'nun otobiyografik bir çalışması ve, özellikle, sembolleri ile Fransız toplumunun amansız bir eleştirmesidir. «Hal ve Tavır Sıfır» bu çarpıcı tutumu yüzünden Fransa'da yıllarca sansür tarafından yasaklanan ve ilk defa olarak iki yıl önce gösterilmesine izin verilen bir «lanetli filim» olmuştur

**JEAN VİGO**

26 Nisan 1905 te Paris'te doğdu ve 5 Kasım 1934 te gene Paris'te öldü. Babası, ilk dünya savaşı sırasında casusluk suçu ile tevkif edilip esrarlı bir şekilde öldürülen, anarşist Almerayda idi. Küçük yaşta yetim kalan Vigo Chartres Lisesinde okudu, 1925 te Paris Edebiyat Fakültesine girdi. İki yıl bir klinikte kaldıktan sonra Nice'te yerleşip bir fotoğrafçının yanında çalıştı. 1929 da evlendiği Elisabeth Lazinska'nın yardımı ile ilk filmi olan «A Propos de Nice» (Nice hakkında) yı çevirdi. Bir yıl sonra gene Nice'de bir sinema derneği kurdu, 1931 de Fransız Sinema Dernekleri Federasyonunun idare heyetine seçildi. 29 yaşında ölen Fransız sinemasının Rimbaud'su diye tanılan Vigo adına her yıl Fransa'da bir filme armağan verilmektedir.

Filimleri

1930 — A PROPOS DE NİCE/Nice hakkında

1932 — JEAN TARIS, CHAMPION DE NATATION/Jean Taris, yüzme şampiyonu

1933 — ZERO DE ZONDUİTE/Hal ve gidiş sıfır

1934 — L'ATALANTE LE CHALAND QUİ FASSE/Atalante Geçip giden çatana

●● ONUNCU KURBAN / LA DECIMA VITTIMA. Genç kuşak İtalyan yöneticilerinden Elio Petri, Robert Sheckley'in çarpıcı bir bilim-hayal kısa hikayesinden göründüğü kadar gerçeküstü olmayan bir toplum eleştirisine girişiyor. Gayet ince bir hiciv, gayet sürekli bir anlatım, Gianni di Venanzo'nun renk çeşitlemeleri üzerine kurulmuş görüntüleri ve Ursula Andress. Petri, 21. yüzyılın yaşantısını canlandırmak bahanesiyle benzeri az görülen bir taşlamayı başarıyor (Marcello Mastroianni, Ursula Andress, Elsa Martinelli, Salvo Randone

HARİS KIZ / A BELLES DENTS. Çeşitli aşk maceralarına, kocalarından kalmış milyonlara karşılık, mutluluğu bulamayan zavallı bir kızın hikayesi. Bir dizi renkli kartpostallar, zengin mekanlar, parlak elbiseler, kürkler mücevherler, köşkler, lüks oteller, şatolar, deniz motorları, havuzlar. Bir foto-roman düzeni. Pierre Gaspard-Huit'nin harcayamadığı tek şey gene de Mireille D'Arc. (M.D'Arc, Daniel Gelin, Jacques Charrier, Peter Van Eyck)

● DÖRT TEKSASLI / FOUR FOR TEXAS. Robert Aldrich yeniden western'e dönüyor ama hiçbir zaman önceki westernlerinin başarısına ulaşamıyor Belki parodi yapmak tutkusunun etkisi bu. Ağır gelişen bir hikâye, alaylı ve buluşlarla dolu bir sinema dili, akıllıca sahne düzenlemeleri, parlak renkler. Çiftler F. Sinatra A. Ekberg, D. Martin U. Andress.

● KAFESTEKİ KADIN / LADY IN A CAGE. Hollywood'un yenilerinden Walter Grauman'ın yer yer bir Hitchcock hikayesinin kalıplarına bürünen, bu arada ufak çapta Amerikan yaşamının çürük yanlarına değinen sadik öğelerle dolu ilgi çekici çalışması. Bu ilgiçekicilik bir yerden sonra tekliyor tabii. Enfes bir jenerik ama hepsi o kadar James Caen iyi oynuyor. (O. de Havilland, J. Caen).

TABANCALI SERSERİ / UNA PISTOLA PER RINGO. Bir latin westerni. Duccio Tessari tamamen işin alayında, bilinen bütün western trüklerini taşlıyor. Akıl almaz Ringo bütün güçlüklerin üstesinden geliyor. Bu işi tezgahlayan İtalyanların başarılı sayılabilecek örneklerinden.. (Giuliano Gemma, Fernando Sancho, Hally Hammond)

CESUR KUMANDAN / MERRIL'S MARAUDERS. Savaş olayını nedenlerine inmeksizin salt gözlemcilikle ele alan S. Fuller, bir seçme Amerikan birliğinin Burma'daki uzun yürüyüşünü anlatıyor. Kilometrelerce süren yürüyüş sırasında sinirleri yıpranmış, yorgun askerlerin arasında oluşan çatışmalar anlık değerlendirmelerle geçiştirilmiş.. Fuller'in mizanseni özellikle savaş bölümlerinde yoğun ve canlı!... (Jeff Chandler, Ty Hardin).

MERHABA ÇARLİ / GOODBYE CHARLİE. Brodway, Hollywood ilişkisinin klişeleşmiş bir örneği daha.. V Minelli basmakalıp bir anlatımla, ruhun ölüm sonrası başka varlıklara geçmesi olayından doğan birtakım komik durumları işliyor Hollywood'un skandallerle dolu içyüzü de taşlanmak istenmiş.. Teatral özelliklerden kurtulamayan tipik bir salon komedisi.. (Tony Curtis, Debbie Reynolds, Pat Boone).

PARİS'DE AŞK BAŞKADIR / PARIS WHEN IT SIZZLES. Richard Quinn, Hollywood'lu senaryo yazarlarına günah çıkartmak istemiş.. Bir senaryonun yazılışını hikâye eden filmde, oyunculardan müzikal, korku, western v.b. türlerine kadar sinemanın çeşitli yanlarıyla dalga geçiliyor. Ancak Quinn'in sorunu ele alış biçimi yüzeyde, giderek monoton. (William Holden, Audrey Hepburn, Tony Curtis).

DENIZCİLER GELİYOR. Genç yönetmen Feyzi Tuna, tıpatıp Holliwood işi bir senaryoyu çekme zorunda kalmış. Yamalı bohçadan farksız senaryoya göre Türk denizcileri Amerikan müzikallerindeki meslekdaşlarının serüvenlerini adım adım izliyorlar. (Ekrem Bora, Hülya Koçyiğit, Tugay Toksöz).

AŞK ZİNCİRİ / LA RONDE. Ölü sinemacı Vadim, Ophuls'ün Schnitzler'in ünlü oyunundan uyarladığı konuyu bir kez daha sinemaya getirirken Ophuls'ün ulaştığı başarının çok gerilerinde kalıyor. Çok iyi dekorlar, çok iyi görüntüler Başka ne söylenebilir ki? (A. Karina, C. Giraud, J. C. Brialy, J. Fonda, M. Ronet, F Bergé)

● MASUM SUÇLU / SERGEANT RUTLEDGE. Ford, western türünde bir suspence denemesini Hitchcock'a taş çıkartırcasına başarılı kılıyor Zenci-beyaz sorununu her yaştan seyirciyi sürükleyecek bir hikâye kuruluşu içinde işleyen Ford'un getirdiği bildiri, çağımıza değin uzanacak güçte. Ford hikâyesini her zamanki gibi kamera oyunlarına kaçmadan seyircinin içine sindire sindire anlatıyor. (J. Hunter C. Towers).

PEMBE KADIN. Atıf Yılmaz afişte kalma rekorunu kıran Pembe Kadın oyununu sinemaya uyarlıyor. Erkeksiz kalan Anadolu kadınının yalnızlık dramı beyaz perdede yer yer natüralist yer yer ekspresyonist bir anlatımla sinematografik biçime sokulmak istenmiş. Dramatik kuruluş teatral özelliklerden kurtarılmak istenirken filmin bildirisi temelsiz kalma durumuna düşüyor ve üstelik Atıf Yılmaz'ın sinema dili genellikle kuru, yavan.

SİNEMATEK'İN
ULUSLARARASI
ÇAĞDAŞ SİNEMA
afişleri

sergisi
• 1-15 aralık'ta alman • galerisinde.

polonyaalman
yabulgaristanf-
ransaceZayir •

